دكتور مصطفى الجوينى

مقدمة
فى الكتابة المسرحية

تأليف
صموئيل سلدن

دار النهضة العربية
٣٢ شارع عبد الخالق ثروت

مقدمة

في الكتابة المسرحية

رقم الإيداع بدار الكتب ٦٤٠٣ / ١٩٧٠

المطبعة العالمية ١٦، ١٧ ش ضريح سعد بالقاهرة

دكتور مصطفى الجوينى

مقدمة
فى الكتابة المسرحية

تأليف
صمويل سلدن

دار النهضة العربية
٣٢ شارع عبد الخالق ثروت

مقدمة المترجم

من بين ما وفقت إليه وزارات الثقافة والإرشاد القومى فى كثير من أنحاء الوطن العربى الكبير . توفيقاً بعيد المدى وبخاصة فى الجمهورية العربيـة المتحدة تيسير الثقافة للشعب فى كل مجالات المعرفة.. ويفرد بالخصوصية هنا ميدان المسرح ؛ إذ أكثرت من دوره ، وعددت فرقه نوعاً وكماً ، ونشرت روائع المسرحيات العالمية ، وأباحت ذلك كله بثمن زهيد ؛ مما أحدث فى وقت قصير نهضة مسرحية فنية ملموسة . وكان لابد أن تتناغم الجامعات مع هـذا الجهد فقامت بدورها فى الدراسات الأكاديمية المسرحية ، ولمست كمدرس للنقد والبلاغة فى العربية ، مدى ما يحتاجه القارىء العربى — غير ذى المعرفة باللغات الأجنبية إلى مصادر أولية معينة . وحقاً قد تكون هناك المواهب الفطرية لكتابة مسرحيات ، ولـكن لابد من ثقافة تساندها وتوجيه يهديها . وإذن كان لابد من نقطة بداية سليمة تحتاج فيها إلى معرفة من خبير متمرس زاول العمل المسرحي — سنين — قام فيها وقعد حتى استوى ناضجاً . وتهدّيت إلى صمويل سلدن صاحب هذا الـكتاب « مقدمة فى الـكتابة المسرحية » . إنه يبدأ معنا منذ نقطة الصفر ، وهذا ما نبغى ليقف نشأنا على أرض ثابتة فى ثقافته المسرحية .

أمضى المؤلف سنين عدداً فى توجيه مخرجى المسرحيات ، وفى تعليم

الممثلين الشبان ؛ إذ عمل مديراً لمخرجى المسرحيات فى كارولينا بجامعة شمال كارولينا وللمؤلف تآليف ؛ هى ثمرة خبراته وثقافاته المسرحية . منها ما انفرد به مثل كتابنا هذا وكتاب :

الخطوات الأولى فى التمثيل First steps in acting.

ومنها ما شارك فيه آخرين ؛ مثل :

١ — المناظر والإضاءة فى المسرح
Stage scenery and Lighting.

٢ — المران على المسرح الحديث .Modern theatre Practice

وكتابنا هذا المترجم « مقدمة فى الكتابة المسرحية » طبع أولا سنة ١٩٤٦م ، ونشرته شركة كروفتس فى الولايات المتحدة الأمريكية. فى نحو مائة وعشرين صفحة من القطع الصغير . والكتاب مع إيجازه يحوى الكثير الذى يعين الكاتب المسرحى فى مهنته ، ويوسع آفاق فهمه للعوامل الهامة التى تتضمنها بنية المسرحية المستجادة وقد كسر المؤلف كتابه على أربعة أبواب تتضمن اثنى عشر فصلا تبدأ بتمهيد عملى عن كيفية الإفادة من كتاب يؤلف عن الكتابة المسرحية كهذا الذى بين أيدينا ، أبان فيه أن هذا الكتاب الهادى لا يبدع للكاتب مسرحيته ولكنه يمهد الأرض له ، ويمده بمجموعة من المراجعات البسيطة يزاولها فى بداية كتابته المسرحية . ويتوقع صمويل أنه حالما يبتكر المؤلف مناهجه الخاصة ، فعليه أن يدع هذا الكتاب جانباً .

١ — أما الباب الأول فيعالج المؤلف فيه ثلاثة فصول : أولها إعداد الكاتب المسرحى للمادة ، بادئاً من الفكرة الأولى وهادياً إلى منابع الأفكار مبرزاً المسرحى منها وغير المسرحى . وثانيها ، تصميم الشكل ؛ إذ هو يرى أن الإعداد للكتابة المسرحية يشمل خطوتين :

أولا : اختيار الموضوع الملائم . وثانياً : إيجاد الشكل الصحيح ليصب فيه ذلك الموضوع . وثالث الفصول : الشخصية والحبكه ؛ فيبرز الشخصيات التى تصنع قصصاً ، ويعين المنابع لأفكار الحبكة ، والدور الذى يلعبه خيال الكاتب المسرحى .

٢ — وفى الباب الثانى يعرض لتشكيل الرواية فى خمسة فصول :

أولاها يتحدث عن الخطوات الأولى فى الكتابة ؛ فيقرر ألم الكتابة الذى لا مفر من معاناته ثم يفصل عملية الكتابة ، مرشداً إلى تأسيس العادات الجيدة فيها ، ثم يبين كيفية الكتابة المسرحية فى مجموعة .

(ا) فأحدها يراجع الانطباعة العامة للمسرحية المكتوبة فيختبرها بقراءتها موضوعياً وتحليلها . .

(ب) وثانيها يراجع القوى الباطنية فيها مركزاً على الثلاثى المتحارب: من قوة رئيسية وقوة مضادة وعامل فاصل ؛ مشيراً إلى أنه مع تحاربه

ذو وحدة ؛ وأننا لا نعدم وجود هذا الثلاثى فى مسرحيات مجرى الحياة .

(حـ) وثالث الفصول يراجع الشكل الخارجى للمسرحية المكتوبة، ويبين أن المسألة مسألة ممارسة لا قواعد ، وأنه فى المراجعة هنا ينبغى أن يلحظ عناصر البنية الأساسية للمسرحية من (إعداد وهجوم ومقاومة وتحول ونتيجة) .ويوجه الالتفات إلى العامل السحرى الآخر فى بنية المسرحية وهو التناسب .

(د) ورابعها يتناول مراجعة ثانية للمسرحية من حيث فكرتها ، والمخرج من قواها المتصارعة ، ثم تسييرها .

ولا يقتصر الكتاب على معالجة إعداد الكاتب المسرحى للمادة ، وعمليه الكتابة ، واختبار المسرحية — مكتوبةً — من وجهة نظر الفكرة والشكل فحسب ، ولكن من وجهات نظر أخرى تساويها قيمة وأهمية ، وتلك هى وجهات نظر الممثل ، وفنان المناظر ، ومدير المسرح ، والنظارة . وذلك كله يتضمنه البابان الثالث والرابع .

٣— فيجعل المؤلف موضوع الباب الثالث تنمية المسرحية ويقسمه إلى ثلاثة فصول ينظر فى أولها إلى المسرحية من خلال عينى الممثل عارضاً لمسائل منها : معاونو الكاتب المسرحى ، والموجودات المسرحية ، والشخصية ذات الأهمية والأصالة ، ومايضادها من قوى تبعث الخوف ، ثم الفعل ، والألفاظ المجنحة .

وثانى الفصول ينظر فيه من خلال عينى فنان المناظر مهتما بتصميم البيئة والجو المعبر، وقدر من الفراغ ، وحسن الرونق ، والوضع التجريبى ، ومشكلة الاقتصاد فى النفقات .

والفصل الثالث ينظر فيه من خلال عينى مدير المسرح هادفا إلى تمثيل منظم .

٤ — أما الباب الرابع فقد جعله طلّة على المسرحية من خلال عينى النظارة ، عارضاً فيه للمسرح كمؤسسة اجتماعية ، ومستكشفاً ذهن النظارة ، واهتماماته بالموضوعات المسرحية الإنسانية .

ثم خاتمة الكتاب أفردها لما أسماه « تمرينات التسخين » وأراد بتصميمها أن يساعد الكاتب المسرحى المبتدىء على أن تتدفق أفكاره .

وحرصاً على توحيد الجهود فى النهضة الفنيـة ، وليفيد اللاحق بجهود السابق ، عمدت فى نهـاية الترجمة إلى إثبات ما أدى إليه اجتهادى فى تعريب المصطلحات الفنية المسرحية ، خاصـة وأن هذه المصطلحات لم تأخذ مكانها بعد فى معجمنا العربى .

وبالله التوفيق ؟

المترجم

تمهيد

كيف تفيد من كتاب فى الكتابة المسرحية

شائع فى أوساط المسرح أن المرء لا يستطيع تعلم الكتابة المسرحية عن طريق كتاب مرشد . ذلك أن صنعة المسرحية نشاط ذاتى محض ، وإذن فلا تمنين مؤلف نفسه بأن يجد فى إرشادات لغيره مكتوبة أى بديل حيوى عن تفكيره هو المبدع .

ومهما يكن من شىء فالقول بأن كتيباً مرشداً لن يثمر مسرحية مكتوبة أبداً ؛ لا يعنى أنه لا يستطيع تأدية بعض النفع للمؤلف فيريه كيف ينظر إلى جزء مكتوب بعد تسويدته الأولى . إن أولئك الذين يقررون فى حدة بالغة أن الكتاب يعمل مقوماً أكثر منه معيناً إنما يستخدمونه استخداماً غير سوى . إنهم يريدون منه أن يكون منطلق البداية فى تآليفهم بدلا من أن يضىء لهم هذه التآليف ويبدو لى أن مرشد الكاتب يمكن أن يحقق وظيفة واقعية جداً وقويمة بأن يعين المؤلف على أن يرى بوضوح أكثر وعلى أن يحلل ويقوّم فى تعبيرات من الأفكار العامة والتجربة . ولكن يصعب على المؤلف عمل هذا ما لم يكن فعلا ثمت شىء ما مسطور على الورق ، شىء ما ليقارن به .

والـكتيب الجيد يشحذ حواس الـكاتب المسرحى لأنه أداة للصقل وإذن فى حدود تلك الطاقة يمكن للـكتيب أن يقدم عوناً له اعتباره فى إعادة كتابة مسرحية ما بعد إذ تم فعلا بناء شكلها الأول بناءاً حراً عن خيال المؤلف الطليق . وليس هذا العون خلقاً ولـكنه نقد ؛ نقد على شريطة أن نمسك عن أن نشير بأصبع اللوم ملحين إلى الجهود المبذولة فى الخلق . إنه نقـد يمكن أن يعمل كآلة شق الطرق فيفتح أبعاداً لذهن الـكاتب .

وغرض كتابنا المرشد الحالى هو توسيع فهم الـكاتب المسرحى للعوامل العديدة التى تتضمنها بنية المسرحية المستجادة . والفصول الأربعة الأولى ، التى تصف المقدمات العامة للـكتابة المسرحية يمكن الإفادة من النظر إليها قبل الـكتابة . ولـكن الفصول التالية لها ستعطى القليل من الفائدة ما لم يصاحب دراستها عمل إيجـابى . ولذلك فلندع من لم يكتب من قبل مسرحية ؛ يقرأ هذا الـكتاب من أوله إلى آخره قبل أن يخط بقلمه على الورق ؛ على أن يكون على حذر من أنه لن يجنى فائدة إن أراد منه الـكتابة فى ذاتها . أما إذا حاول أن يحفظ عن ظهر قلب قائمة بالمبادىء المقننة فعلا فإنها ستحد من حماسه كله للابداع . يمكن أن تـكون تلك القواعد ذات قيمة ؛ ولـكن إذا نظر إليها فحسب عند تلك النقطة من تأليفه حينما يستطيع بصدق أن يقول لنفسه : « آه !

هذا حق ! لقد أحسست ذلك فعلا فى محاولاتى المتسكعة لأصور شخصية وأصمم حبكة . وأنا الآن أرى أكثر وضوحاً . إن ما فى الكتاب من شرح قد ساعدنى على أن أجلو تفكيرى ، ولكن الاكتشاف الرئيسى اكتشافى أنا » .

وإذن فعلى من يستخدم كتاباً كهذا متوخياً أقصى ما فيه من فائدة أن يعزم على البدء بالكتابة فوراً وشعاره « ليكن ما يكون » « الجحيم أو ذروة المد » ؛ فإنه سيكتب شيئاً لقاء كل فصل يقرأه ؛ يكتب مسرحية ذات فصل واحد ؛ أو فصل واحد من مسرحية طويلة أو على الأقل يكتب منظراً من مسرحية .

وفى نفس الوقت فإن الكاتب المسرحى ينبغى أن يقوم بدراسة واسعة عن هذا التركيب العضوى المعقد كله الذى يسمى المسرح . عليه أن يحاول الالتحاق بجامعة أو جماعة المسرح حيث يمكن أن يشيد المناظر ويصورها ، ويصمم الأثاث المسرحى ويعمل الأزياء ، ويعلق المصابيح ويشغل لوحة التوزيع ، ويوجه ، وأن يكون مديراً للمسرح . ويعلو هذه الأشياء كلها ضرورة أن يلم بأقصى ما يستطيعه من خبرة كممثل . ربما يكون غير ملائم مظهراً أو تدريباً لأخذ أدوار رئيسية . وفى تلك الحال ينبغى أن يتخذ لنفسه أدواراً أقل . مثلا دور الساقى ، أو الرسول أو مجرد عضو فى حشد مستمعين ؛ فإن هذا سيمده بخبرة فائقة . كل

دور ، بل وأقصى ما لا أهمية له ، سيمنح الكاتب المسرحى شيئاً من الإحساس العملى بتبادل التأثر فى العمل الجماعى للمسرح . وسيمنحه أيضاً فرصة الملاحظة والإصغاء إلى جماعة من الممثلين تحاول أن تحيل رموز المؤلف المكتوبة إلى كلمات حية وحركات . وليس هنالك من طريقة أفضل من هذه ليحس بقوة مثل هذه الرموز ، أوليعلم أيها المؤثر وأيها غير المؤثر ولماذا ؟

وأخيراً فإن الكاتب المسرحى ينبغى أن يقرأ بامتداد وسعة الروايات والقصص القصيرة مثلما يقرأ المسرحيات الكاملة الطول وذات الفصل الواحد كليهما . وكم يكون حكيما إن أكمل هذه بكتب فى علم النفس ، والعلوم ، والتاريخ ، والشعر ، والفلسفة ؛ وفى الحقيقة بكل لون من ألوان الموضوعات التى توسع آفاق ذهنه وتجعله محيطاً بجوانب عديدة من الحياة الإنسانية متجاوباً معها : هذه القراءة ستملأه بالأفكار . فإذا كان خيال الكاتب المسرحى سليما أساساً فلا يخافن أن يصبح ذهنه — من خلال القراءة المتوسعة — مرآة لأفكار الآخرين فالخيال ينمو بالاحتكاكات . والإلهام لا ينبع مطلقاً من فراغ ذهنى ، ولكن بالأحرى من عديد لا يحد من الصلات فى مواضع متعددة . وإنه لحكيم من قال : « أكثر الناس أصالة فى العالم هو أحسنهم ذاكرة » .

كلمة أخيرة لأولئك الذين يستشيرون هذا الكتاب :

إننا لا نزعم أنه مرشد كامل . إنه ابتدائى . فإذا رغب الكاتب فى أن يرى مناقشة كاملة حقيقية لمشكلات معينة مشار إليها هنا إشارة عابرة فإنه يستطيع أن يجد عدداً من الكتيبات الممتازة فى أى مكتبة . إن الغرض الرئيسى من « مقدمةفى الكتابة المسرحية » أن تعين على إيجاد أرض ممهدة ، ثم تعطى مجموعة من المراجعات البسيطة للجهود الأولى فى بداية الكتابة المسرحية . ولذلك فكل ما هو موضح فى هذه الصفحات ينظر إليه على أنه تجريبى ؛ وحالما يبتكر الكاتب مناهجه الخاصة ، فمن المتوقع أنه سيدع هذا الكتاب جانباً .

إعداد المادة

الفصل الأول

اختيار المادة

الفكرة الجرثومية

الرواية مثل الشجرة تبدأ ببذرة ، بجرثومة ، بفكرة . الفكرة الجرثومية يمكن أن تكون أى شىء ، ويمكن أن تجىء المؤلف فى أى مكان : بينا هو يقرأ ، بينا هو يرقب لعب شخص آخر ، بينا هو يصغى إلى محادثة ، أو بينا هو يتمشى فى الطريق . وهى على الأغلب لا تجيئه وهو جالس فى وداعة إلى مكتبه راغباً فى أن تجيئه ثمت .

والأفكار بالنسبة للمسرحيات تشبه لعبة وحشية ؛ هى نفورة ، سريعة فى مرها ؛ وإذ أنه لا يتهيأ معرفتها إلا للصيادين ذوى الخبرة فينبغى الإمساك بها بمهارة . فالمؤلف الفطن يتعلم ألا يصرخ بها ، ولكن يضع نفسه فى مساكنها ؛ متيقظ الذهن ، رشيق الحركة ؛ ليقفز إليها حالما يراها .

وتعد الأفكار الخمسة التالية من أعم ما للرواية من أفكار مبتدعة .

الخيال :

إن الكاتب المسرحى يستمد شعوراً قوياً من عاصفة ليلية وهو فى

كوخه الجبلى ، ومن خيالات الأشباح فى منزل قديم ، أو من مقدار ضوء القمر فى حديقة معينة ؛ أو بفجأة بعنف الإحساس الناشىء عن العزلة ، أو الخطر غير المرئى ، أو الوحدة . وحين يصبح خيال المؤلف بهذه الحال يبتدىء يرى صوره ، وهذه الصور تبدأ تنسج نفسها فى شكل عمل هو — بصورة ما — مرتبط بالشعور الأصلى .

الحقيقة :

الكاتب المسرحى يتأثر ببعض الحقائق المتعلقة بالطبيعة البشرية ؛ بشىء ما يهزه ويجعله يمعن النظر . ربما يدرك فجأة — أو يظن أن قد أدرك — أن النساء عبيد الرجال ، أو أن الرجال عبيد النساء ، أو أن الأبناء أكثر حكمة من آبائهم ، أو أن الثرثارين ضحايا ألسنتهم ، أو أن الكذاب المجيد حقيقة لديه قدر من الفكاهة . ويمكن أن تكون تلك الحقيقة تافهة أو عميقة ، هذا لا يهم كثيراً إنها ببساطة تثير سلسلة من الأفكار ، وبها يشعر الكاتب بالحمية للكتابة المسرحية . إنه يريد أن يدلل على اكتشافه أو يثبته فى عبارات مفرداتها « أناس أحياء » .

الموقف :

يتأمل الكاتب المسرحى بعض المواضع المشكلة التى وضع هو أو إنسان آخر فيها زمناً ما . يحتمل أن هذا موقف يستدعى حتما قراراً

يفضى إلى تسوية . تأمل تلك التسوية التى ينبغى عملها ، تجعل الصورة المتضمنة فيها تبدو تراجيدية أو هزلية . يمكن أن يكون رجلاً يتأهب للشروع فى جزء من عمل كان قد أعد نفسه له سنوات عديدة فيعلم من طبيبه أنه على وشك العمى ؛ أو لعله أن يكون فتاة على وشك الزواج ، وقد أحاطت بها صديقاتها جميعاً ، تسمع قبيل حفل زفافها أن رجلها قد عدل عن رأيه . أو أن يكون امرءاً يذم دوماً « الحموات » فيعود من شهر عسله — ليجد فى انتظاره — ليس حماة واحدة فقط ، ولكن عديداً منهن .

إن الموقف المسرحى الذى يفضى إلى المسرحية قد يكون محكم الصنعة ولكنه ليس من الضرورى ذلك يمكن أن يكون بسيطاً جداً . ربما طفل قد تعلق قلبه طويلا بشراء لعبة معينة يجد طفلاً آخر يشتريها بما ادخره ، أو أن سعرها يرتفع إلى الذروة . على أى حال فالموقف هو ما يتضمن بحثاً فعالا عن التعديل ، وهذا يقترح سلسلة متتابعة من الأحداث .

القصة :

صدفة ، وجد صدفة ؛ ما يصبح الكاتب المسرحى المالك المحظوظ لقصة كاملة . ربما يسمع ببعض سلسلات من الأحداث فى المجتمع تهزه بما هى عليه من كمال الشكل ؛ وبواقعها كما هو . أو هو يقرأ قصة

فى صحيفة يومية ، أو يقص عليه صديق واحدة من القصص . وعادة فإن أفكار القصة المستقاة من مصدر مكتوب أو من فم شخص آخر ينبغى النظر إليها بحذر ؛ لأن تلك الأفكار غالباً مرتبطة — مباشرة أو غير مباشرة — بحكاية كتبها مؤلف آخر . إن أفكار القصة مادة يمكن أن تنسخ نسخاً مما يؤدى بعد إلى الإتهام بالسرقة الأدبية . ولكن كثيراً من العظام العارية للقصص ، يمكن للكاتب الواعى أن يلتقطها من هنا وهناك ثم يضم بعضها إلى بعض ويكسوها لحماً ؛ فيخلق كائناً حياً موسوماً بطابع أصالته .

الشخصية :

يجد الكاتب شخصية ممتعة . ربما يكون الشخص واحداً قد سمع به وربما يكون على الأرجح واحد يعرفه معرفة شخصية : جده ، عمه ، اللبان ، ساعى البريد ، الجار الملاصق ، المرأة العجوز الضئيلة التى تقطن عشة بأسفل الجبل . وكلما ازداد الكاتب قرباً فى النظر إلى شخصيته ؛ فإنه يزداد ملاحظة لأفعاله البدنية ، ولطريقة كلامه ، ولعاداته فى مجارية من حوله من الناس ، أو لطريقة تفكيره وشعوره ؛ ويزداد من ثم الكاتب افتتاناً به . ولعل الشخص الملاحظ أن يكون شاباً أو شيخاً ، معقداً أو بسيطاً . ولعل الذى يستأثر بانتباه الكاتب أن يكون شذوذاً خارجياً معيناً ؛ مثل طريقة الضحك ، أو طريقة تصفيق الأيدى . وربما

يكون شيئاً فى جوهره باطنى ؛ يؤثر عليه ، مثلاً قدرة غير عادية فى فهم الناس أو فى عدم فهمهم ، أو فى الخوف ، أو فى الغضب ، أو فى الاحتمال . وحينما يتأمل الكاتب المسرحى هذه الشخصية يبدأ يفكر فى الفعل اللازم لذلكم الشخص ، أو المؤثر فى ذلكم الشخص ، وهذا يفضى إلى أفكار للقصة .

ومن بين خمسة الأفكار الجرثومية المشار إليها هنا ، تعد الشخصية أكثرها فائدة بعامة . فعلى الأقل تبتدىء تسعة روايات من كل عشرة بشخصية .

أين تجد الأفكار . . ؟

ذهن المؤلف حديقة تزرع فيها الأفكار ، وبعد إذ تُسمّد وتحرث تنشأ أزهاراً . فى تلك الحديقة لا يمكر أبداً أن تشتل شتلاً له فعالية براعم نصف نامية تغذت على أحواض زرع أخرى . مثل تلك الناميات المستعارة تؤذن بالذبول ومصيرها الموت فى ذهن الكاتب المسرحى . أما إذا أسست على أن تبلغ نوعاً من النضج فإنها تكون قابلة لأن تزهر بلا لون . إن بذور الأفكار البسيطة هى التى تستطيع أن تخرج أمتن الجذور قوة وتعد خير وعد بنضج ثرى . وما يبحث عنه الكاتب الفطن إذن ليس الزروع ولكن البذور المثمرة . ولحسن الحظ فإن

البذور الطيبة للمسرحيات تغزر على كل جانب . وعلى المؤلف أن يتعلم كيف يبحث عنها . والميدان الخصيب للبحث يكمن فى الناس والأحداث فى الحياة اليومية ، أولئكم الذين يلقاهم الكاتب المسرحى فى منزله أو فى خبراته اليومية عن طريق تجواله المعتاد . إن وحدة جده وبطولة أمه المطمئنة ، وتوق صديق له إلى شيء ما ثمين لم ينله بعد . . . ذلك مثال للأصقاع التى تنتج أغزر ما تنتج الأفكار الجرثومية التى يسعى الكاتب المسرحى إلى اقتناصها .

إن الحذق الذى يحل به شيخ مسن مشكلة ما ، والمرح الذى يقهر به صبى صغير عدوه ، والطريقة الذكية التى تخضع بها إمرأة شابة رجلها كل تلك الطرق والأفعال مشحونة بالبذور . ولكن فى الغالب يكون موضع بحث المؤلف عن بدايات أفكاره فى اشتياقات الناس العميقة الجذور ، فى تلك الاشتهاءات الصارخة لحفظ النوع ، فى الحب أو الأمن فى إرضاء الطموح ، فى امتلاك الحرية ، فى توسيع المعرفة ذات الدلالة سواء عبر عن هذه فى أحداث أم لا . ولا اشتهاء مما قد سبق غير مألوف ، كل اشتهاء منها جزء طبيعى لكل رجل ، لكل امرأة لكل طفل ، يتنفس محارباً ليؤكد ذاته فى عالم يتحدى تقدمه فى كل خطوة يخطوها . وهكذا فإن الكاتب المسرحى لن يبحث فيما هو أبعد من رمية حجر من مكتبه ، ليجد أى شيء يحتاجه ، إذا كانت حواسه يقظى ويعرف كيف يبحث .

ميدان خصيب آخر هو الصحيفة اليومية . كل طبعة تحتوى على عشرات الموضوعات الخاصة بالاهتمامات الإنسانية ، وأى منها يفيد كنقطة مباشرة لتصور درامى . فعلى صفحة من الجريدة يمكن أن يوجد إشارة عن زواج ، وتحت عن يمين ربما إلماعه إلى طلاق . وفى العمود التالى لعلها تكون قصة سرقة معينة ، أو وصف عملية لإطلاق رصاص بالفناء الخلفى . وعلى صحيفة أخرى سيكون وصف عملية معجزة بوشرت على ضوء شمعة ، أو الإنقاذ البطولى لأم وأطفالها من شقة منزل يحترق أو عن الطريقة البارعة التى خدعت بها امرأة عجوز معتدياً مسلحاً . ولا زالت هنالك صفحة أخرى من الجريدة يمكن أن يكون فيها مجرد إشارة قصيرة تتعلق بموت ممثلة كانت يوماً ذات شهرة أو إفلاس كاتب معروف ، أو النجاح المفاجىء لفنان فقير . وهناك بعد صفحة أخرى يمكن فيها صراع امرأتين عجوزتين على دجاجة . وإنه لما يثير ؛ أى نوع من أنواع الإختلاف بين الشخصيات على موضوع للمراهنة مثل محصول التبغ . سعر السيارة . ملكية حصان . اختيار مرشح سياسى . ومن المصادر الغنية ؛ التقارير عن مشاهد المحاكمات المليئة — كما هو مألوف — ببيانات وشواهد تتعلق بالحوادث والبواعث الإنسانية التى تفضى إليها وغالباً تكون ذات إيعاز ، الآراء والأقاصيص والنتف الفلسفية البسيطة التى تفضى بها الشخصيات البارزة إلى الصحفيين فى مقابلاتهم .

وقد لا يكون شيء من المادة المشار إليها — اللمسات الشخصية ، المواقف ، القصص ، التفسير الفلسفي — مفيداً للكاتب المسرحي بالشكل الذى وجدها عليه ، ولكنها تفيد فى أن خياله يبدأ ينطلق ، ويأخذ فكرة جرثومية من هنا وضمها إلى أخرى هنالك ، وملاءمتهما وتكثيفهما ثم تنميتهما ؛ فإنه يحصل فى النهاية على شيء يستطيع أن يبنى عليه مسرحيته .

وبجانب ما يجده المؤلف حوله فى الحياة اليومية ، وفى الأنواع العديدة من المرويات التى يقرأها فى الجريدة — هنالك أصقاع أخرى يستطيع المؤلف أن يستكشفها بحثاً عن الأفكار . وتلكم تتضمن تواريخ حياة الأشخاص النشيطين ، وتواريخ المناطق المحلية ، والأساطير والسير الشعبية ، والعادات الملونة لبسطاء الناس خارج النطاق المعهود للحضارة والسير والشعوب التى يعرفها الكاتب شخصياً ووجد فيها متعة .

وبالطبع فهناك عديد من المصادر الأخرى . ولما يكتسب الكاتب المسرحى عادة التيقظ ، فإنه تقريباً يتلقط الأفكار للمسرحيات بدون جهد . ثم تصبح عملية تلقط الأفكار وتخزينها فى ذهنه للرجوع إليها مستقبلا عادة طبيعية خالصة .

ولعله من المواطن التى لن ينظر فيها الكاتب المسرحى المبتدىء ، البلاد الرومانسية القصية ، والعصور السحيقة ، وأسبانيا خلال التحقيق

الدموى ، وانجلترا أيام لورد بيرون الطروب ، وروسيا تحت حكم قيصر الطاغية . فهنالك أسباب عديدة تجعل مثل تلك المادة التى قد تكون واحدة — تبدو أكثر عمقاً حين يعمل منها مسرحية . ومعظم الموضوعات التى سيقت آنفاً ؛ غالباً ما عملها المسرحيون الرومانتيكيون المحترفون ذوو الخبرة ، حتى لقد أصبحت تلك الموضوعات مبتذلة ؛ ومن ثم فشباب المسرحيين نادراً ما يستطيعون أن يجدوا أية زاوية جديدة تماماً يطرقونها . ثم إن الكاتب المسرحى الشاب يجد عادة قبل أن يمضى موغلاً إن معرفته بالأزياء ، والعمارة ، والأثاث ، والأدوات وموضوعات الديكور ، والواحد بعد الألف من تفصيلات الحياة الاجتماعية البيئية ؛ يجد هذه المعرفة إزاء النقطة التى يريد الكاتب المسرحى أن يعالجها تجدها كروكية لعمل صورة مقنعة للمنظر إلى حد أن تصبح مستحيلة تماماً . ومنذ أكثر من أربعين سنة مضت لم يكن ذاك بالذى يهم كثيراً . وحين نعقد مقارنة نجـــد القدماء عامة لم يحيطوا جيداً بالبيئات الأجنبية إحاطة أبناء اليوم ، ولذلك كان الكاتب المسرحى يركن فى أمان إلى جهل جمهوره المماثل لجهله هو . ولـكن تلك كانت فرصة ولم يعد يستطيع بعد اقتناصها .

ومهما يكن من شىء فإن الاعتبار الأعظم أهميـة ليجد الكاتب المسرحى بحثه فى المناظر المألوفة تماماً ؛ هو أن يستطيع التأكد من أنه

سيجد فى وفرة كل المشاركات الحية التى تجعل الشخصية المسرحية تحيا فى بيئة تتنفس ، وتجعلها ذات فردية دافئة خاصة بهـا كلها . إن اللون المسرحى يعتمد على استخدام التفاصيل ، وإذا كان المؤلف سيستخدم هذه التفاصيل بحرية ، فعليه أن يكون ذا إلف بها فعلا ، إذ الشخصيات المجردة لا تحرك جمهوراً أبداً .

مسرحى وغير مسرحى

ينبغى على الكاتب المسرحى لكى يبحث بحثاً مثمراً عن الأفكار الصائبة أن يعرف تماماً عم يبحث ؟ فليست كل حادثة ، ولا كل شخصية — وإن كان فى وصفها متعة — ملائمة حقيقة لمسرحية . وينبغى أن يقترن بالموضوع المتأمل فيه سمات معينة ذات حد أدنى فبدونها يصبح الموضوع عقيما — مسرحياً .

وما يبحث عنه المؤلف فى الشخصية هو القلق الملازم . الفرد يميل إلى أن يفعل أكثر من أن ينتحى جانباً . هو يركن إلى أن يريد شيئاً ما ، يريده بهمة ، يريده ولو بشر وسيلة حتى ليثير عراكاً للحصول عليه . وستنمو المسرحية من ذلك القلق الباطنى ، من ذاك المحرض ليكون تصرف ما ، لتغيير شىء ما ، للحصول على شىء ما .

وربما تكون بواعث المرء المحرضة لم تبلور نفسها بعد فى شكل

محدد فى ذهن الكاتب المسرحى ، ولكن حين ينظر المؤلف إلى ذلك الشخص الذى يريد أن يكتب عنه فإنه يقول لنفسه : « أنا أشعر أنه الشخص الذى يريد شيئاً ، وسيناضل من أجله » . ذلك هو صنف الشخصية التى يحتاج اليها الكاتب المسرحى .

وما يبحث عنه المؤلف فى حادثة هو معنى دورة الأحوال المحدقة ، أو الظروف التى ينبغى أن تُعدل ، ما يبحث عنه هو الأزمة . ولكن أكثر من هذا ينبغى أن تكون المشكلة المتضمنة — على الأقل — مما يتطلب قليل وقت لحلها . وكل واحد يعرف المثال الكلاسيكى للأزمة فى حالة الرجل الذى يتسلل إلى منزله فى الظلام ، زاحفاً فى هدوء إلى ما يظنه سريره ، ليجد أنه قد دخل منزلا آخر . والتعديل الذى ينبغى عمله بازاء الشاغل المذهول للسرير ، هو بلا شك تعديل مسرحى حاد . ولكنه ليس بالضرورة مما يستجادلمسرحية ، لأن التعديل المتضمن لعله أن يكون سريعاً جداً ، وربما يتم إنجازه فى فترة خمس دقائق .

هذا النوع من المواقف يمكن أن يقود بالطبع إلى تعقيدات أخرى أكثر إتقاناً ، تلك التعقيدات التى ستنمو ، على سبيل المثال : إذا كان أناس آخرون يدخلون المنظر ؛ إذا سُلم الدخيل إلى الشرطة ، ثم إذا ما قرر المالك الحقيقى للسرير أن يعمل شيئاً تجاه زائر نصف الليل مما

يضع الأخير فى ورطة أشد سوءاً ، قد تقتضيه نصف الساعة ، أو ساعتين كاملتين ليفك نفسه من اسارها . فى تلك الحالة ؛ قد تكون الأزمة المحورية ، شيئاً مغايراً بالمرة للمشكلة الأولية الخاصة بتسوية تطفل الزائر الليلى .

كل هذا يشير إلى أن بذور الأفكار التى يريد الكاتب أن يبحث عنها تستبطن عنصرين :

(ا) معنى القلق ؛ الرغبة فى التغيير .

(ب) الوعد بنضال ممتد من أجل التعديل .

وسنزيد تفصيل هاتين النقطتين فى الفصل التالى .

الفصل الثانى

تحديد الشكل

لماذا مسرحية ؟

الإعداد للكتابة المسرحية يشمل خطوتين : أولا ، اختيار الموضوع الملائم ، وثانياً ، إيجاد الشكل الصحيح ليصب فيه ذلك الموضوع . والخطوة الثانية لها تماماً ما للخطوة الأولى من أهمية وتستحق أيضاً استحقاقها من التأمل ، ولكنها قلما تظفر به .

وينبغى على المؤلف حالما يبدأ مشروعه أن يسأل نفسه إن كان يظن أن المادة التى قد تخيرها للكتابة تستأهل حقيقة أن تصاغ مسرحية . فالشخصية القلقة الواقعة وسط المشكلة الحرجة قد يعبر عنها بالحوار ، وبالتمثيل الصامت ، ولكنها ليست بحاجة إلى ذلك . فغالباً ، يمكن تصوير شخصيته وأحداثها فى رواية أو قصة قصيرة وبتأثير أبعد مدى منه فى خطية مسرحية .

وإذن فالإجابة تدور حول ما يريد الكاتب نفسه صنيعة بمادة موضوعه . فإذا أراد أن يعرض الشخصية التى تلقطها لتصويره الرئيسى فى سلسلة من الأحداث على مدى برهة من الزمن ، وإذا أراد أن يرسم

بطريقة متأنية قدراً معبراً من أرضية الصورة ، من وصف لعائلة المرء ، ولمنزله ، وجيرانه ، إلى الشخوص الملونة العديدة الأخرى التي يرتبط بها ارتباطاً حراً ، والتي يلقاها في مغامراته العديدة . وإذا أراد المؤلف أن ينظر دائباً في عقـــل رجله ، ويفسر بحرية ذاك العقل كنفساني وفيلسوف ، فلعله من الأحكم للمؤلف أن يصب مادته في رواية . ومن ناحية أخرى إذا شعر أنه مسوق إلى أن يعالج موضوعه بطريقة سريعة قاطعة وأن يدع التحليل المستأني والتفسير لـكي ينمي العناصر الأكثر فاعلية في قصته ، في وحدة من الزمان والمـكان ، فيستحسن أن يقصد استخدام إحدى الوسائل الأكثر ديناميكية . والآن على المؤلف أن يختار بين شكلي القصة القصيرة والمسرحية . وكلاهما يؤكد الإيجاز والإحكام ، وكلاهما يسخر الأزمة المسرحية والخاتمة المحددة ، ولـكن لا يزال هنالك خلاف مميز بين الشكلين . ويستطيع الـكاتب حين تواجهه مشكلة تلقط هذا الشيء أو ذاك أن يسأل نفسه هذا السؤال : أي الأمرين يهمه شخصياً أكثر : الوصف والتفسير ، أو الفعل ، فإذا وجد نفسه أكثر استعداداً لرسم البيئات وإبراز الحوادث مباشرة في ألفاظه الخاصة ككاتب ، وإذا كان ميالاً من حين لآخر أن يفرز ملاحظاته الشخصية معبراً عنها بألفاظه الخاصة ، فليتخذ شكل القصة القصيرة ، ولـكن إذا كان المؤلف يؤثر أن يعمل بعبارات من حديث

غيره من الناس وحركاتهم ، وإذا شعر وهو يكتب كما لو أنه يمشى ، يجلس ، يقوم ، يحمل ويعمل الأشياء بيديه ، ويتكلم ؛ على وتيرة متصلة من الأخذ والعطاء . وأخيراً إذا كان راغباً فى إخراج أياً ما يريد من الأفكار الفلسفية التى يبغى تنميتها فى مادته بطريقة غير مباشرة ، من خلال ألفاظ وسلوك شخصية — إذن فعليه أن يختار شكل المسرحية.

أى نوع من المسرحية ؟

حينما يتخذ المؤلف قراره لصالح الحوار والتمثيل الصامت يكون قد وصل إلى منتصف الطريق فى إجابة سؤاله . إذ ما يزال نوع المسرحية بحاجة إلى تحديد . فتحديد الطول ذو أهمية خاصة ، والمؤلف ينبغى أن يعرف منذ بداية تأليفه — فى حسم — ما إذا كان بسبيل عمل قطعة خطية ذات فصل واحد ، أو كاملة الطول ، والفروق بينهما واضحة ، وهى تشمل ما هو أكثر من الامتداد الزمنى .

فنمط المسرحية ذات الفصل الواحد أن تكون بؤرتها حادثة مفردة ، والشخصيات المتضمنة قليلة فلو زادوا عن خمسة أو ستة يكون هذا غير مألوف وبنية الخطة تشمل قطعة صغيرة من العرض ، ونمواً سريعاً يفضى إلى أزمة مفردة جيدة السمة ، ثم خاتمة صافية المقطع . وخلال النصف ساعة أوالخمس والأربعين دقيقة التى تعطى عادة العرض

الكامل للتمثيل يندر وجود فراغ لتغيير كثير من الشخصيات . ولذلك فالتأكيد الرئيسى منذ البداية إلى النهاية يميل إلى أن يكون على الموقف والعمل وكلاهما متجه وجهة الأزمة المحددة النقطة .

أما المسرحية كاملة الطول فتستخدم سلسلة من الحوادث التى لعلها تكون ، أو لا تكون ، مركزة فى صباح مفرد أو بعد الظهر أو المساء فإذا امتدت هذه الحوادث على مدة من الزمن ، فإنها مع ذلك تكون مرتبطة إلى حد أن الحادثة مع الأخرى تبنى وحدة .

وعلى العكس من المسرحية ذات الفصل الواحد ، فإن القطعة كاملة الطول غالباً ودوماً ذات أزمات عديدة . ولكن واحدة من هذه الأزمات توضع قرب النهاية ، وتعتبر نقطة التحول الرئيسية للقصة ، وكل الأزمات الفرعية تتحرك فى خط يميل وجهة هذه البقعة المحورية الرئيسية . وإذ أن الوقت المخصص للمسرحية الحديثة كاملة الطول (بما فى ذلك التوقفات) هو من ساعتين إلى ساعتين ونصف ، فإنه يكون لديها المزيد من الفراغ لنمو السمات والشخصية التى تحاول المسرحية دوماً تسخيرها . ولو أن المسرحيـة كاملة الطول تستخدم فى التمثيل ناساً أكثر مما تستخدمه ذات الفصل الواحد فإنها لا تزال مباينة جداً للرواية . وللمسرحية الطويلة بما فى ذلك أكثرها تحرراً هى جهاز عضوى

محكم جداً يستمد قوة حركته من أقصى التوترات الناجمة عن أدنى عدد من العناصر .

وتصميم المسرحية كاملة الطول يباين تصميم القطعة ذات الفصل الواحد مباينة بعيدة . وما أشد فطنة الكاتب المبتدىء لوصب موضوعه فى أقصر الأشكال كلما استطاع . إن مشكلات الكتابة المسرحية يرجح أن تزداد مع طول الخطية ، ليس حسابياً ولكن هندسياً . فالمسرحيــة ذات الثلاثة فصول ليست بالضبط أشق ثلاث مرات من ذات الفصل الواحد ، بل تسع مرات .

مثال :

ربما يمين الإيضاح على جلاء مشكلة الشكل ، وفى نفس الوقت يبين كيف أن الفكرة الجرثومية يمكن أن تنمى إلى خطة عمل للمسرحية .

ولنقل أن فكرة البداية شخصية ، وربما الطبيب المحلى . كل واحد يعرف دكتور سميث ، وبعدفربما لم يفكر أحد قبل فى كتابة قصة عنه . ربما ملاحظة ، من أو عن الطبيب عرضية ، أو منظره فى الطريق وهو يسوق سيارته الشيفروليه القديمة فى السادســة صباحاً ؛ ربما كل ذلك يجعل المرء يعتبره . وكلما ازداد تأمل المرء للدكتور سميث ، كلما ازداد ظنه بأنه ملىء بمادة غنية للــكتابة عنه . وتبدأ مئات الأقاصيص عنه تحضر

الذهن : الثأر اللطيف الذى يتخذه إزاء الشخص الذى استدعاه فى منتصف الليل للعناية بكلبه ، الطريقة الماكرة التى ساوم بها من أجل سيارته القديمة ، ماذا قال خلال تودده للأرملة الخجول ... كيف أن سكيراً معيناً كان الدكتور يعالجه فى جرأة ، قلب عليه الموائد واضطره لشرب دوائه هو . . . ماذا قال لامرأة عجوز ثرثارة محتقنة الزور ... أو كيف أنه ذات مرة وقف فى ساحة القضاء حينما ظن أن قضية قد لفقت وكسب البراءة للسجين .

إذا عرف امرؤ مثل هذه الشخصية ؛ فإنه يستطيع بيسر أن يكتب رواية عنه إذا أراد أن يمثله كله . ولكن المؤلف قد يختار أن يمثل جانباً واحداً منه فحسب . وفى تلك الحالة يصب المؤلف مادته فى شكل قصة قصيرة أو مسرحية .

والآن فإنه سينظر إلى مادته نظراً أكثر قرباً ويقرر أى وسيلة تخدم أفضل . ربما المسرحى يرغب فى أن يعالج بخاصة المشكلة النفسية فى حياة الطبيب . أو ربما يريد أن يصور شعور الطبيب بالوحدة المطلقة ليلة وفاة إبنه ، أو يصور خوفه من الكريستماس . فإذا كانت الصراعات التى يريد المؤلف أن يكتب عنها باطنية أساساً ، فمن الأفضل له أن يستخدم وسيلة القصة القصيرة .

ومن ناحية أخرى إذا رأى المؤلف أن قصته رئيسياً عباراتها

الفعل ، الطبيب ماش ، ومتكلم ومشير .. يعمل الأشياء للبيئة وللناس الآخرين ، ومن أجلهم ؛ فمن المحتمــل أن المؤلف سيتلقط الشكل المسرحى . ولعل القصة أن تكون فى تضميمها النهائى متمركزة حول تتابع قصير للحوادث يتجـه إلى أزمة رئيسية واحدة — ربما فى فترة غرام الطبيب — وفق مايقرر المؤلف أن يستخدمه من مسرحية كاملة الطول . أو ربما اهتمامه الآن يمكن أن ينحصر فى حادثة استطرادية مفردة ؛ مثل تلك المتضمنة عربة . وسيتخير المؤلف ما هو أقصر للرواية ذات الفصل الواحد . وعلى أى حال، فسواء كان غرض الكاتب المسرحى هزلاً أو جداً ، وسواء قرر أن يعالج المادة التى يمكن أن تمثل فى نصف ساعة أو فى ساعتين ، سواء هذا أو ذاك ، فإن ما سيأخذه لمغامرته الأدبية هو جزء صغير فحسب من قصة الطبيب . إن المسرحيات الجيدة ليست أبداً ترجمات كاملة ؛ إنها مختارات فقط . وكاتب المسرحية غير المتمرس الذى قد يختلط عليه الأمر فيما ينبغى له أن يختار ، ينصح بأن ينظر إلى الحياة الكاملة لموضوعه كما لو كانت قد نثرت فى خط رفيع على مائدة طويلة ؛ سيجد أن بعضاً منها أكثر إمتاعاً سواء لليلة أو ليوم ، أو لثلاثين دقيقة ، وأن الشخصية التى يتفحصها قد مرت بالتجربة الشعورية حتى بلغت ذروتها ويكون هذا عادة عند نقطة تواجه فيها الشخصية بخطر جسيم ولعله بالطبع أن يكون من تكبير خيال المؤلف قدر ما يشاء على حياته ، على وقاره ، على معنى شرفه ؛ ومن ثم يدرك

أن ثمت أزمة تهدد وجوده ككائن حى . وهنا سيأخذ الكاتب المسرحى شريحة رقيقة من مادة القصة . وبعامة فإنه بعد إذ يختبر هذا القطع بعناية، سيرى أنه ما يزال لديه الكثير جداً من المادة لغرضه الحالى فيقطعها بدورها لشرائح أرق ، حتى يتبقى لديه أزمة واحدة واضحة القطع ، ذات نمو سريع يفضى إليها ، وأن لديه أيضاً حلاً أكثر قصراً يتبعها .

المادة فى الشكل

بينما مشروع المسرحية — على مدى طولها — يتطلب الكثير الذى يعمل بكمية المادة المختارة للمسرحية ، فإن ما لديها قليل مما يتصل عمله بالنوع .والمشكلة الرئيسية — كما أبرزت فى الفصل السابق — هى للمسرحيات من كل حجم ومن كل تصميم : الكاتب ينبغى أن يكون قادراً على أن يرى فى شخصيته الرئيسية فرداً قلقاً (خلال فترة القصة المقترحة) غير راض بحالته الحاضرة وراغب فى تغييرها ؛ وينبغي للكاتب أن يرى فى الموقف الذى ترى هذه الشخصية نفسها فيه ، يرى وعداً بمقاومة للتعديل .

الفصل الثالث

الشخصية والحبكة

الشخصيات التي تصنع قصصاً

الشخصية الإنسانية هى أعظم المصادر لمادة المسرحية . ولكن ليست كل شخصية ملائمة للمعالجة المسرحية . والنوع الذى يلائم المسرحية أكثر، هو — كما قد أشير سلفاً — النوع القلق ، النوع غير الراضى بأحواله الحاضرة ، وعلى استعداد أن يناضل من أجل التغيير. فتى يريد فتاة ، امرأة تتوق إلى الحرية ، رجل يبحث ليحافظ على بيته أو شرفه . العامل العظيم الموجه فى كل المسرحيات المؤثرة هو الرغبة البشرية ، الرغبة لإدراك شىء ، أو التسلط على شىء ، من أجل حماية أو إمداد امرىء ما أو زميل ، أو ليمرّن امرؤ حواسه تمريناً أكثر إمتاعاً . وغالباً فإن هدف الرغبة هو تركيب من هذا ، ولكن فى كل حالة ؛ الشخصية « المريدة » هى التى تحرّك المسرحية .

والرغبة التى هى بمثابة المركز من المسرحية ، يمكن أن تكون جادة رزينة ، من مثل بحث رجل عن الله ؛ أو يمكن أن تكون

غاية فى التفاهة ، مثل رغبة رجل فى أن يكسب الرهان من صديق ، أو أن يبرز على رفاقه فى مباراة « نكث » .

إن معالجة الكاتب المسرحى للرغبة ، هو ما يجعلها ذات مغزى . حتى أبسط الرغبات ، وأشدها عرضية — إذا ما أعطاها الكاتب المسرحى تأكيداً ورتب وراءها ما يكفى من الطبيعة الإنسانية العامة — يمكن جعلها تبدو لوقتها هامة جداً ، ومن ثم ذات إمتاع رفيع .

والقصة المسرحية مرتبطة — طبعاً — بأن تتضمن شخصيات معينة تخدم كعوامل سلبية من أجل الشخصيات الأكثر إيجابية ؛ ولكن لا واحدة من تلكم تستطيع أن تتخذ أدوار الشخصيات القائدة ؛ لأن الشخصيات القائدة ينبغى أن تكون ديناميكية . والنوع الوحيد من الشخصية الإنسانية عديم القيمة كنمط إنسانى فى المسرحية ، هو النوع المادى ، ذلك الذى يفتقر إلى كل البواعث للمجاهدة ؛ لأنه الآن من تمام الرضا بحظه ، أو هو بدعامة مستسلم لحظه ، يرضى هذا الاستسلام بحيث لا يميل لإجهاد نفسه . وكل ما يتوقع المرء من مثل هذا الشخص هو أن يتدلى حول نفسه دون أن يفعل شيئاً ما ؛ لأنه جامد فهو لا يمر بأى تغيير لتلك الحالة وغير ممكن أن يكون مسرحياً .

ويتضح الفرق بين نوع الشخصية التى تصنع قصة وتلك التى لا تصنع من القطعتين التاليتين : أورلاندو عامل إيطالى فى مصنع . وحركته دوماً متسمة بالخفّة ، فهو ذو خطوة سريعة ورشاقة فى الإشارة جعلت أمه تلقبه بالجيوكندا . وهو فى الخفة عقلياً مثله فى الخفة جسمانياً ... ولو أنه استطاع أن ينفق وقته فى تمرين عقله المستفهم لذات التمرين لاستطاع أن يصبح فناناً لامعاً ، كما هو الحال فى تفسيراته التى تلمس بدقة ملحوظة المحور من مادة أى موضوع يناقش ؛ ولو أن الطريقة الفكاهية التى يصنع التفسيرات بها تغطى على صلاحيتها . كان يزعم أنه كاثوليكى ، ولكن لو أن له عقيدة أساسية لكانت هى عقيدة الضحك . وهو ينازل ما يخلّفه العمل فى نفسه وفى نفوس الآخرين من تأثير قاتل بالومضات الدائبة من الفكاهة الرقيقة ومن ثم فالناس تحبه أكثر مما تضحك عليه ، وتضحك عليه أكثر مما تستمع إليه) .

أورلاندو شخصية ملونة ، شخصية مستحسن جداً استخدامها فى مسرحية . إنه يمكن أن يكون نمطاً مساعداً رائعاً يمنح الشخصية الرئيسية تأثيراً ، أو يخدم كمُحبط لها : ولكنه هو نفسه لا يمكن أن يكون شخصية رئيسية ، إنه يعطى المسرحية ولكنة لن يصدمها أبداً . والسبب فى أن أورلاندو لا يستطيع أن يصنع المسرحية أنه جوهرياً مسالم . إنه مريح ، لا يريد شيئاً ما .. قارنه بالشخصية التالية :

(مسز « بتى بون » تتحرك بلا ضوضاء خلال مخزن زوجها للأدوية واضعة زجاجات الدواء، ودهانات الوجه والشعر، وأدوات الزينة. كل مرتب فى موضعه جيداً، وهى تترقب فى هدوء العملاء العديدين الذين يروحون ويجيئون. إنهـا امرأة لطيفة، خجول بطبيعتها، ضئيلة، دوماً فى رداء رمادى نحيف، ليس فيها أى لمسة من اون، اللهم إلا فى موضعين حمراوين وضيئين على خديها. وكان من ينظر إلى ذين الموضعين غالباً ما يخمن هل هى تتصنع هذا الاحمرار لأنها حقيقة تحبه، أو لأنها قد قرأت فى موضع ما أن المرأة العاملة ينبغى أن تجعل من نفسها جذابة. وهى تحاول بوسائل أكثر عنفاً أن تعوض بلادتها الطبيعية.

زوج مسز بتى بون رجل جسيم جداً وكسول جداً. ومنذطويل وقت مضى أدرك هو أن لزوجته من الصفات ما يجعلها أقدر منه على إدارة المخزن، ومن ثم فهو الآن يقضى به القليل من الوقت، اللهم إلا فى أواخر ما بعد الظهر والأمسيات حيث يجب أن يجيئه للتنكيت مع فتية وفتيات الـكلية المجاورة. وأحياناً كثيرة ما يجلس يثرثر فى دكان الحلاق أو يذهب يصطاد السمك. ولم يسمع أحد أبداً أن مسز بتى بون تشكو.

ومن شهر مضى جاءت ابنة أخت مسز بتى بون لتعيش معهما.

هى فى السابعة عشرة ، سليطة ، وجميلة جداً ، وفيما بعد ظهر هذا اليوم بمخزن الأدوية قالت — وهى تضحك — إنها بحاجة إلى زوج جديد من الأحذية . أخذ مستر پتى بون الذى كان بالمخزن وقتئذ ورقة فئة عشرة دولارات من صندوق النقود وطلب إليها أن تشترى الحذاء . بعدئذ بساعة ، دهش رجل كان ماراً فى المخزن لمرأى مسز پتى بون واقفة فى جانب خلف عداد النقود وهى تبكى) .

على الأقل — ظاهرياً — فإن شخصية مسز پتى بون أقل تلويناً من أورلاندو . ثم إن پتى بون ذات جوهر مسرحى هام ينقص أورلاندو ، إنه الألم . وإذ أن الكائن الإنسانى الذى يقاسى الألم يحاول عادة أن يعمل شيئاً فيما يقاسى ؛ فإن مسز پتى بون ذات فعالية كامنة ، وذلك يجعل منها مادة قصة جيدة . وبينما أورلاندو سيزين المسرحية أو يساعد على تنميتها ، فإن مسز پتى بون ستخلق المسرحية .

ولنزعم أن الرجل الذى قدم على صياح مسز پتى بون هو المؤلف . فقد عرفها ، ربما لبعض الوقت ، وهو لم يرها قبل أبداً يفلت منها زمام عواطفها . لماذا ضعفت بعد ظهر هذا اليوم ؟ سيبدأ يخمن : هل كانت مسز پتى متعبة ؟ أو بالأحرى هناك بعض المضايقات التافهة التى لم تكن لتحركها يوماً قد قلبت حالها اليوم ؟ أو هل

من المحتمل أنه تحت مظهرها الرمادى الخارجى هذا كان يكمن دوماً جوع خفى ؟ سينظر المؤلف فيما يعرفه عن ماضيها . شبيبتها التى قضتها تحشد الجوع حوالى البلدة مع والدها المبشر ؛ عراكها مع شقيقتها أم البنت الزائرة ؛ زواجها المتهور بمستر پتى بون . لعله ليس هناك الكثير الذى يمكن أن يرتبط مباشرة وحالياً بالسيدة خازنة الأدوية وبسلوكها بعد ظهر هذا اليوم ؛ ولكنه من المرجح أن سيكون هناك ما يكفى لتبدأ أفكار المؤلف فى العمل . ومالا تستطيع الحقائق الفعلية أن تمده به ، يمده به خياله هو . فإذا ما تأمل فى مسز پتى بون تأملا طويلا كافياً ؛ يستطيع أن يخلق فى ذهنه صورة امرأة خائبة المسعى ذات رغبة قوية — رغبة الهرب من الروتين الممل فى مخزن أدويتها ، أو أن تحرر نفسها من قيد زوجها الجعجاع ، أو تسترجع حياة الشباب أو تصرع شبحاً خفياً ، أو تكسب ثانية حبيباً مفقوداً .

شخصية واحدة ، واقتراحُ رغبة تمُـد بنقطة البدء لعديد القصص المسرحية المختلفة . يستطيع المؤلف أن يستغل حادثة العشرة دولارات وحذاء ابنة الأخت ليعمل بالأحرى مسرحية تقليدية عن الغيرة . وقد يتجاهل تلك الحادثة ويلتقط أخرى يجعلها محور مسرحية عن سوء التفاهم الزيجى .

ولعل المؤلف أن يكون فى تلك الأمسية فى حالة يحس معها

بالحاجة إلى كتابة ميلودراما ؛ وفى أيما حالة فإنه سيفترق عن الحقيقة ويبتكر سلسلات جديدة من الحوادث تصل إلى ذروة فى القتل ناجمة عن الكيماويات السوداء فى غرفة تركيب الأدوية .

إن كثيراً من المسرحيات تنشأ عن شخصية ، ورغبة شخص فرد . والأكثر ينمو من اتحاد عوامل مستقاة من حيوات عديد من الشخصيات . يمكن أن يجىء اللون من واحد ، والرغبة من آخر ، والحادثة المثيرة من حياة ثالث . ومعقول أن الكاتب المسرحى إذ يعرف الشخصيتين الموصوفتين قبل ، وأيضاً شخصية الدكتور فى فقرة الفصل السابق ، يمكنه أن يضع هذا السؤال لنفسه :

فلنفرض أورلاندو ، مثل مسز پتى بون ، قد سئم كلية أخاديد حياته الجامدة ، وأراد الهرب ، وكانت لديه الفرصة على الأقل ليكسب قليلا من الحرية الوقتية ببيع عربته واستخدام ثمنها فى رحلته . ومهما يكن من شىء ، فلنفرض أن العربة هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن لزوجته المنكدة طويلة الألم أن تنطلق بها من سجنها فى حجرة مرضها . أى نوع من القصة أستطيع صنعه من ذلك ؟

وقبل أن ينهى المسرحى حبكة مسرحيته يمكنه أن يغير الشخصية الرئيسية من عامل مصبغ إلى كاتب أرشيف ، إلى فلاح ، إلى بائع

وشار للسندات ، أو إلى الشريك الأكبر فى شركة إعلانات، ويحرك تركيبة مسرحيته من البلدة الصغيرة إلى المدينة الكبيرة ثم إلى قرية على شاطىء البحر . قد يكون فى القصة النهائية ،وفى الشخصية الرئيسية القليل الذى يذكرنا تذكاراً شاحباً بالأفكار الجرثومية التى نشأ عنها. هذا لا يهم على الإطلاق ؛ فقد أدت بذور الأفكار أغراضها ونسيت الآن . لقد امتصّت فى هذا النبت الجديد اللطيف الذى نما عنها .

وفى الكتابة المسرحية الناجحة ، ينبغى دوما أن تقترن المعرفة بالخيال . ينبغى ثمت أن يكون كلا الأبوين، وإلا فلن يكون هناك نتاج جدير باسم « المسرح » .

مناجم لأفكار الحبكة

القول بأن المسرحى سيجد معظم مادة مسرحيته فى النماذج الحية من معارفه ، لا يعنى أنه ينبغى أن يحبس نفسه عن اقتناص جرثومة أفكار إضافية من أى مكان آخر يستطيع الحصول عليها فيه . إن أفكار الحبكة بخاصة تستحق البحث عنها .

وأفضل المناجم لأفكار الحبكة خارج الحياة اليومية يكمن فى ذلك الجسم الوسيع لمادة القصة المألوفة لنا جميعاً : المرويات ، والحكايات،

والإحصائيات ، وننتف من التاريخ مما قد سمعناه فيما لا يحصى من المرات منذ الطفولة :

(ا) ومن أغنى المعادن : قصص العفاريت للأطفال : سندريلا ، جاك قاتل المارد ، الجمال النائم ، ذو اللحية الزرقاء وزوجاته ، الجمال والوحش ، البطة القبيحة ، الفتاة الأوزة .

مثل هذه القصص تتضمن مواضع نار مؤكدة ؛ اختبرت وغربلت خلال عصور من تكرار القصص . وللبالغين فالمسرحيات المكتوبة : مغامرات سندريلا ، وجاك قاتل المارد منقحة غالباً ومغشاة بغطاء كثيف من المغالطات : وهى أحياناً تعالج سندريلا وجاك برفق ، وأحياناً بعنف . وهى مرة تصور أحلامهم ، ومقاومتهم ، ومنجزاتهم تصويراً جاداً ، وأخرى تصويراً ساخراً . ولكن فى كل حالة الحبكة الأساسية لقصة العفاريت القديمة موجودة ثمت .

(ب) منجم ذهب آخر ، أغنى حتى من حكايات الأطفال ؛ وهو القصص المألوفة من الإنجيل :

آدم وحواء والحية ، سالومى ، هيرودس (ملك اليهودية عند ميلاد المسيح) ، قابيل وهابيل ، يوسف وإخوته ، يوسف وزوجة بوتيفار ، داوود وجوليات ، داوود وزوجة اوريا ، شمشون ودليلة ،

العهد القديم وناعومى . . . وغيرها . ويرتبط بهذه المجموعة من المواد الأساسية للقصة أمثال يسوع ؛ كالابن الضال ، والعذارى العشر ، والسامرائى الطيب . كل هذه القصص — بلا جدال — إنسانية ، والمواقف المصورة فيها قد استخدمت منذ دُوِّنت لأول مرة فى ثياب مختلفات ؛ من حين لآخر .

إن العلاقات المسرحية التى تمثلهـا قصص العفاريت للأطفال وقصص الإنجيل ، علاقات أرضية ، وبسيطة ، ومباشرة ؛ فإذا أراد الكاتب المسرحى أن يحرك حبكته لتمعل أفكاراً فى ميدان تكتنفه سيكولوجية أكثر ؛ سيكولوجية من الصنف الذى يعكس المجاهدة التى يصل بها الراشد إلى التكيُّف مع قوى العقيدة أو المجتمع يستطيع أن يجد قدراً من النماذج الرئيسية فى الخرافات والأساطير لمختلف البلدان .

الأساطير اليونانية بخاصة مليئة بالعقد ، والانفعالات الثنائية والثلاثية العنيفة المتناقضة التركيب والمعبر عنها فى كل لون من أنماط السلوك . إن المـآزق الخطيرة لأجاممنون ، كليتمنسترا ، وكاساندرا ، وفى جاسون ميديا ، وكروسا ، وفى ألكترا ، وأوريسس والحوريات ، وفى ثيسوس ، فيدرا ، وهيبوليتوس ، وفى أوديب وجوكاستا ، وفى أنتيجون وكريون ، وفى أورورا وتيثونس ، وفى ديدو وإينياس . وفى بيجماليون وتمثاله — إن تلك وغيرها فى القصص الكلاسيكية

القديمة تمدنا بمادة سيناريو للكتابة مدى الحياة .

وأحد الأسباب الرئيسية التي من أجلها كانت حكايات العفاريت، وقصص الإنجيل ، والأساطير الكلاسيكية قيمة إلى حد كبير لدى صانع المسرحية اليوم — أنها ظلت طويلا جزءاً من تفكيرنا الشعبي : وحتى الذين لم يقرأوا أبداً أي كتاب من الكتب التي سجلت فيها هذه القصص يعرفون شخصياتها ومغامراتهم : إنها جزء من خيواتنا .

ولما كان كل مشاهد من جمهور المسرح — يستوى فى ذلك من يعرف القصة أو لا يعرفها — قد تأثر بالقصص القديمة ، وتفكيره الحاضر ناتج على الأقل إلى حد ما من تأثره بالأصول — فإنه يكون أكثر تدقيقاً فيما يتصل بالطريقة التي عملت بها المقتبسات . فإذا كان شبشب سندريلا غير موجود فى الخاتمة ، أو إذا كان عفريت جاك غير كبير بما فيه الكفاية ليؤدى دور المتحدى الحقيقى لفطنة الزميل الصغير ، فعلى الكاتب المسرحى أن يستعد لإبداء السبب حقيقة !

خيال الكاتب المسرحى

ومهما تكن كل تلك المواد القصصية ثمينة ؛ فإنها لا تملك فى ذاتها السحر النهائى . إنها لن تكتب خطية المسرحى التى ينبغى له أن يمارسها بنفسه . وكل ما يأمل أن يجده فى الأسطورة التقليدية هو

بعض المواقف الإنسانية الصحيحة التى رؤى مع الزمن أنها مؤثرة مسرحياً ؛ هـذا قدر . ولـكن إطار العمل الخالص الذى يستعيره الـكاتب المسرحى من الماضى يستطيع أن يخدم طبعاً على أحسن الوجوه ما يخدمه خلْقه الذاتى بدياً . فمن ملاحظته التى ينميها الخيال ، ينبغى أن يصنع فى كل حالة شكلا جديداً قد يتصل بحاك قاتل المارد ؛ بالإبن الضال أو ميديا — إلا أنه أيضاً إنسان له حياة فردية خاصة به . إن الجوع ، والمقاومة ، والجهاد ، والنتيجة فى مثل قصص الشخصية هذه ينبغى أن تـكيف تـكييفاً جديداً لتتلاءم وأفـكار وسلوك اليوم .

تشكيل المسرحية

الفصل الرابع

الخطوة الأولى فى الكتابة

ألم الكتابة لا مهرب منه

منذ سنوات قليلة أرسل استفتاء إلى عشرات من رواد المؤلفين فى هذه البلدة تتضمن سؤالاً هو : « هل تحب حقيقة أن تكتب ؟ » وكانت الإجابة الشاملة تقريباً بالنفى . ووافق كل الذين سئلوا على أنهم يجدون راحة قوية فى قدرتهم على نظم الألفاظ ، وفى حصولهم على نتاج عملهم الأدبى ، ولكنهم يضيفون — بلا استثناء — أن الكتابة الفعلية فى حد ذاتها تسبب لهم فعلا ألماً لا يوصف .

وكثير من المؤلفين الشبان إذ يواجهون الألم الذى يرافق جهودهم المبكرة ليبلوروا أفكارهم ويدونوها فى إتقان على الورق ، قد خمنوا ما إذا كانوا — لا قياسياً — أغبياء أم لا ؟ وإنه لحق — بالطبع — أن كثيرين من هؤلاء الذين يطمحون للنشاط الأدبى غير ملائمين لمتابعة مثل هذا المجرى ، ولكن حقيقة العمل المجرده تثبت فى القليل جداً — بطريقة أو بأخرى — قدرة المرء القصوى على الكتابة . ومن بين أعاظم الناجحين من روائيى العالم وكتاب القصة القصيرة

والمسرحيين – من يعرقون عرقاً شديد الغزارة حين عملهم ، والجوائز على الصنعة النفيسة عظيمة ، ولكن الثمن الذى ينبغى دفعه لمطلب قيم هو غالباً جسيم .

والملاحظات التى نبديها هنا ليست لتثبيط همة كاتب المسرحية الجديد ، ولكن ببساطة لتحميسه ، فإذا كان يرغب فعلا فى خلق مسرحية ينبغى أن يتهيأ ليشمر عن ساعده ويعمل العمل الشاق نفسه الذى يعمله المحنكون ؛ فليست هناك « تخريجة » لعمل المسرحية استطاع أحد بعد أن يكتشفها . الكتابة للمسرح تتطلب بعض المواهب الفطرية ولكن بالأكثر ، تتطلب بنيـة قوية وأصابع لا تكل على قلم يتحرك .

والرجل الفطن يلحظ أن الطريقة الوحيدة للكتابة هى ألا يبارح كرسيه . ولقد يمكن له أن يضيف « وأن يشرع فى أن يعمل اليوم ما قد يُغوى بتأجيله للغد ! » وكلما أسرع المرء بالغطس الابتدائى ، كلما سهل عليه بقية العمل .

كل كاتب مسرحية له طريقته الخاصة فى الكتابة ، وقد تكون طريقة امرىء ما مفيدة أو غير مفيدة لامرىء آخر . إن التأليف الأدبى مثل التصوير وكتابة الموسيقى يعتمد على التمرين الفردى القاسى للفنان ومهما يكن فإن هناك خبرات عامة قد تأكد حقاً شمول

فائدتها . وفى الصفحات التالية تخطيط عام للعمل مؤسس على هذه الخبرات — قد يعين المسرحى الجديد الذى لم ينم بعد نمواً كاملا تكنيكه الخاص فى الكتابة .

عملية الكتابة

يقول معظم الكتاب المحنكين إن الحصول على مسرحية على الورق أمر شبيه جداً بصيد السمك ؛ فأولاً يلقى المسرحى خارج ذهنه سلكا به طعم وينتظر القارض . وهذه هى الفترة التى يبحث فيها المسرحى عن فكرته الأولى . وعندما يحس كاتب الرواية خبطة على سلكه الذهنى يتحرك بمثابرة وثبات ليجذب سمكته إليه . وكرياضى عاقل فإنه لا يحاول أن يلف سمكته كلها مرة واحدة ، ولكنه يعطيها قدرا من اللعب ، فيتبادل جذب السلك وإرخاءه . وفى كل مرة يشد يجذب السمكة أقرب فأقرب حتى يرسيها براً فى النهاية . وترجمة هذا إلى ممارسة كتابية يعنى أن تأليف المسرحية يمر عموماً فى خطوات أربع :

أولاً ، للكاتب المسرحى خبطته . . . يحصل على فكرة المسرحية ، فيجيلها فى خياله ، وغالباً ما يشخبط على قطع إضافية من الورق ليعين أفكاره على التدفق . فإذا ما أنفق ساعة أو ساعتين فى هذا فليمط الفكرة راحة تاركا إياها لتفرخ مدة ، بضعة أيام أو

بضعة أسابيع أو ما يزيد . وخلال هذه الفترة لا يقوم بأى كتابة عن الموضوع ، ولكن يمكنه القيام ببعض القراءات فى الكتب والمصادر الأخرى التى لديها ما تقدمه المادة التى ينتوى أن يعالجها . سيلتفت الكاتب المسرحى إلى هذا عندما يكون هنالك بحث ينبغى عمله فيما يتصل بمادة التراجم أو باللون البيئى ، أما إذا لم يكن هنالك شىء من هذا النوع يمكن للكاتب المسرحى أن يتابعه فليعمد إلى تحويل ذهنه إلى مشروع كتابى مغاير تماماً ، أو يشغل بعمل رتيب فى مزرعته ، أو بغرض من الأغراض فى المدينة .

وفى نهاية فترة التفريخ الأولى ، يجلس الكاتب المسرحى إلى فكرته ويعمل منها مسودة سيناريو ، فيجد عادة أن الفكرة — كما هو الحال فى نمو الخلايا — تقسمت وتضاعفت لدرجة عظيمة خلال ما مضى من وقت . ويمكن أن يكون ما يرسمه لدى هذه المرحلة حقاً تخطيطاً متقناً للمسرحية المقترحة ، أو لعلها أن تكون فحسب قطعة من صفحتين عن شعور المؤلف نحو الشخصيات فيها ، وعلاقات بعضهم ببعض . وفى النهاية يكتب الكاتب المسرحى شيئاً ما ، شيئاً مايغطى بضع صفحات من أوراق مشخبطة . وإذ يفعل الكاتب المسرحى هذا يدع ملاحظاته جانباً ويتركها لتفرخ مرة أخرى .

فإذا ما أصاب المؤلف ضيق من اسكتشه التمهيدى — وهذا

محتمل جداً — فيمكنه أن يستسلم للاحساس بأن فترة التفريخ الثانية في حاجة إلى فترة ممتدة . وإذا كان عاقلا فإنه يحدد وقتاً معيناً لتلك الفترة ويحترم هذا التحديد ، وإلا فإنه لن يكتب المسرحية على الإطلاق. وفى اليوم الذى رتبه المسرحى لنفسه ، يلغى كل المشاغل الأخرى ويجلس بثبات إلى مكتبه . يمسك بقلم فى يده ، ويأخذ نفساً عميقاً ، ويغوص تواً فى مهمة كتابة التسويدة الأولى لمسرحيته . وعادة فإنه لا يتوقف كثيراً للمراجعة فى هذه المرحلة من التأليف ، ولكنه يندفع فى جرأة إلى أمام ، مهما بدت له القطعة بأكملها الآن فجة حتى يصل إلى نهاية متوترة . وفى خلال هذه المرحلة الثالثة كلها ، فإن معظم عمل الكاتب المسرحى يصدر عن بواعثه الخاصة ؛ فهو لا يحاول أن يفكر فى قواعد الكتابة المسرحية ، ويتجنب أى كتاب هادٍ للفن المسرحى تجنبه السم .

وحينما ينتهى من هذه التسويدة الأولى ، ويعطيها فرصة قليلة لتبرد ، يقرأها ثانية . إن مظهرها من المحتمل أن يصيبه بأسود الهموم، ولكنه إذا كان كاتباً محنكا سيعرف كيف ينبغى ألا ينزعج بتلك الانطباعة الأولى ، إذ يدرك أنه من الطبيعى أن يبدو من جانبه قدر معين من النفور . وهو يدرك أيضاً أن المسرحية قد بدأت تأخذ بالفعل شكلا ، ولذلك فليس هناك من كبير سبب للانزعاج .

ولعل المسرحى حينما يحدق فى الخطية الأولى التى لم يحدد شكلها شيئاً ما ؛ يقرر أن الفكرة كلها بحاجة إلى أن تفرخ أكثر قليلا ، ومن ناحية أخرى يمكن يشعر أنه هنا مادة أساسية كافية للاستمرار فى العمل تواً ، وفى أيما حالة ، فسيبدأ الخطوة الطويلة الرابعة فى عملية الكتابة . وتلك هى إعادة الكتابة .

وإنه لقول حق تماماً فى بيئة المسرح أن « المسرحية ليست المكتوبة ، ولكن المعاد كتابتها » ، إن الإعادة هى ذلك الجزء من العمل المسرحى الذى يختبر المعدن الحقيقى للمسرحى الطموح . ينبغى أن يكون مستعداً لإعادة الكتابة ، ليس مرة واحدة ، ولكن مرات عديدة — فست مرات أو سبع ليست أبداً أمراً غير مألوف .

لقد ينزعج بعض المؤلفين الشبان من كمية الورق الجيد الذى عليهم أن يلقوا به إلى سلال مهملاتهم ، ولكن مثل هذا الاستعداد للعمل الشاق ينبغى أن يرتضى . ووفقاً لقوانين البقاء العقلية ، تماماً مثل القوانين البيولوجية ، فالبقاء للأصلح ، ونجاح الصالح يحسب بثمن هائل دون غير الصالح .

وخلال الخطوة الرابعة ، وهى المراجعة ، يمكن يجد الكاتب المسرحى — تحت التمرين — فى الكتاب المرشد عوناً له حقيقة . وإذا استطاع أن يقرأ قليلا فى فترة مواصلته للكتابة ، فسيكون

هذا عوناً له ؛ إذ تفيد قراءته إلى مدى يوضح تفكيره الخاص ، ويطابق الاختبارات العامة . وأيما جزء من الكتاب يجد الكاتب المسرحي نفسه غير متفق عليه ، أو أيما حالة جديدة عليه الآن أو غريبة عن طريقة تفكيره مما يتطلب عملية تذكر متمعن لها لاستبقائها ، أيما حالة من هذه ، من الأفضل له أن يعدوها .

وفي وقت ما - بعد - قد يرغب في العودة إلى ذلك كله يسبغ عليه تفكيراً جديداً ، ولكن ليس الآن . وأى كتيب في أى نوع من التمرين المبدع ، ثمين للفنان ، وبالأخص في قدرته على الإيحاء .

تأسيس العادات الجيدة في الكتابة

من أعظم الأمور أهمية للكاتب الشاب هو تأسيس العادات الجيدة في الكتابة . ينبغي أن ينتهج وضع شيء على الورق ، ليس بالضرورة في نفس الموضوع ، ولكن في بعض الموضوعات الأخرى . وينبغي له أن يعمل هذا في ساعة بعينها إن أمكن . فإذا كان الكاتب أو الكاتبة رجل أعمال أو ذا حرفة أو ربة بيت أو مدرساً ، أو طالباً في جامعة - ممن يكتب على الهامش ؛ لعلهم جميعاً ألا يكونوا قادرين على عمل الكثير مرة واحدة . ومع ذلك فإنه ينبغي عمل شيء ما . إن ساعة واحدة تخصص للكتابة كل يوم أفضل بكثير من عشرين ساعة مجتمعة في نهاية الشهر .

وينبغى ألا يكون هناك استثناءات فى هذا الأمر ، فالـكتاب سواء جدد أو محنـكون — لديهم ميل ضارٌ إلى التسويف . والطريقة الوحيدة لمقاومة هذا التسويف أن يلزموا أنفسهم تدريباً صارماً ، وفى أيام الانشغال الاستثنائية حينما لا يكون الإنسان مطيقاً قضاء ساعة كاملة فى مكتبه ، ينبغى عليه أن يصمم على الجلوس تحت مدة خمسين دقيقة على الأقل .

ربما نتائج تلك الفترة القصيرة من الشخبطة قد لا تـكون أدباً ، ولـكن على الأقل يكون المرء قد احتفظ بالبخار متصاعداً ، وبالآلة شغالة . ثم حينما يبلغ المرء نهاية الأسبوع ويستطيع أن يخصص ساعات عديدة متتالية للـكتابة ، عليه بعدُ أن يلقى بقليل من الفحم تحت الغلاية ، ويفتح الصمام ، ويدع الأشياء تدور . وإذا كان ينبغى على الـكاتب فى وقت ما أن يضع جذوة نار جديدة تحت غلاية باردة ، كالحجر ، ويكشط الصدأ المتجمع على الآلة ، فمن المرجح أنه بهذا يبدد نهاية الأسبوع الثمين كله دون إنتاج شىء ما .

إن الدقائق القليلة الخمس الأولى من فترة الـكتابة اليومية تسبب معظم الألم فى حياة الإنسان كمؤلف . فى ذلـكم الوقت تـكون أفـكار المرء الخلاقة قد استقرت فى إغفاءة كسل نتيجة لساعات لا نشاط فيها ، وتصبح بحاجة إلى تحريكها مرة أخرى للحياة . ثم إنه

عادة ما يتملك المرء إغراء قوى بأن يجلس صامتاً تماماً ، محدقاً فى يأس إلى الورقة النظيفة البيضاء الخاوية أمامه ، ولاعناً نفسه إذ فكر يوماً فى أن يكون مؤلفاً . ولـكن علمتنا التجربة أن أفضل طريقة ليكون المرء فى حالة الـكتابة هى ببساطة أن يكتب ، إذا لم يستطع المسرحى أن يفـكر فى حل جيد للمنظر الذى كان يتصارع وإياه ، وإذا لم يبد هذه الليلة أنه يستطيع الإحساس بشخصياته فى وضوح ، فليحاول كتابة حوار صغير منفصل ، قد يكون هذراً كاملا ، هذا لا يهم . . فبعد ثلاثة أو أربعة صفحات من هذا ، سيجد عادة أن ذهنه قد ابتدأ وظيفته ، وكل ما عليه الآن أن يفعل هو أن يضيف بضعة أوراق أكثر إلى ما زودت به فعلا سلة المهملات ، ثم يسحب ورقة جديدة ويشرع فى عمله اليومى . وصدفة حينما يعود الـكاتب المسرحى بنظره إلى تلك الدقائق القليلة الأولى من الشخبطة غير الهادفة ، سيجد أنه بمعجزة ما ، قد أمسك بالذنب الطائر لفـكرة جيدة يستطيع أن يستخدمها ، وهكذا ربمـــا يبدو الوقت غير ضائع وإن بدا كذلك أولاً .

الـكتابة المسرحية فى جماعة

إذا استطاع الـكاتب المسرحى عمل هذا ، فليحالف جماعة من الـكتاب الآخرين ، ويستحسن أن يكونوا ممن يعرفون شيئاً عن

المسرح ، وذوى شغف بالشكل الأدبى عينه . وفى مثل هذه الجماعة يجد حوافز كثيرة . سيكون قادراً مع رفاقه على أن يتاجر بالأفكار ، ومستعيناً بعقولهم الصديقة الناقدة يظل على بعد طيب من عمله .

ومن أعظم ما تستطيع مثل تلك الجماعة أن تقدمه من الخدمات قيمة ، هو إلحاحها على أن يواجه الكاتب حالته القاتلة ! فتراه أكثر ميلا إلى أن نخرج إلى حيز الوجود تلك القطعة البطولية الأخيرة من الجهد المطلوب لإكمال الفصل الثانى الذى طال الصراع لأجله ، إذا كان قد أعطى وعداً أكيداً بأن يقرأه فى ليلة معينة وبمكان معين . وإنه لأكثر ميلا لإخراج تلك القطعة آنئذ عنه إذا ما كان يعمل لحسب لإرضاء ذات نفسه . إنه لما يثير العجب غالباً أن يكون النحس المثمر للابداع ، ما هو إلا بعض الخوف مما يسببه الارتباك الاجتماعى .

وكم يكون الكاتب المسرحى محظوظاً إذا استطاع أن يضيف إلى مشاركته الجماعة الكاتبة ، بعض الصلة أيضاً بجماعة بهيئة الإخراج ، ويمكن أن يكون الكاتب والمخرج شخصاً واحداً . وعلى أى حال ، فينبغى أن يحاول الكاتب المسرحى مسرحة خطياته بين الحين والحين . فإذا لم تكن هناك وسائل

أخرى متاحة ؛ يمكن أن يكون قادراً على أن يغرى رفقاءه من الأدباء ليتشاركوا فى تمرين على الإلقاء غير رسمى حتى يستطيع الكاتب المسرحى أن يستمع إلى بعض سطوره ، ويرى قليلا من الحركات التى صممها . إن أى نوع من محاولة التثبت من القصور يقوم به المؤلف الشاب لخطيئته — منجزة أو فجة — سيساعده على أن ينظر فيما يعمل بعين جديدة .

الفصل الخامس

مراجعة الانطباعة العامة[1]

اختبار الخطية

وحينما يكمل الكاتب المسرحى المسودة الأولى لخطيته ، ويبدأ المراجعة ، سيرغب بلا شك فى أن يخضع عمله لسلسلة من الاختبارات النقدية لكى يرى إلى أى أبعد حدود الرؤية ما قد أنجزه وما لا يزال بحاجة إلى إنجاز . وهذا الفصل والفصول التالية تخطط أربع مراجعات للكتابة المسرحية قد يجدها المؤلف ذات نفع لاختباراته .

تهتم المراجعة الابتدائية بالانطباعة العامة . وقبل أن يأخذ المؤلف أية خطوة مفردة تجاه تحليل خطيته ، ينبغى له أن يصمم فى ثبات على محاولة تحسس الأثر الكلى لعمله ، وأن يمتنع عن إعطاء كبير عناية للتفاصيل ، فإنها الآن ذات أهمية ثانوية . عند هذه المرحلة من التأليف تكون الأسئلة الحيوية الحقيقية ، هى التى تدور حول تأثير المسرحية

---

(١) إذا كان الكاتب المسرحى ـ الباحث عن استخدام هذا الكتاب كمرشد يغريه النظر الى هذا الفصل والى ما يلى من الفصول قبل أن يبدأ الكتابة ، فعليه أن يعيد قراءة « التمهيد » .

ككل . وسيحاول المؤلف أن تتحسس تصميمه فى اتساع ويقرر ما إذا كان متجهاً الاتجاه الصواب .

قراءة الخطية موضوعياً

وإذ يعدو المؤلف تخيلا عن دوره كمبدع ، إلى مكان المشاهد إن استطاع ، فليسائل نفسه :

(١) هل المسرحية تشد الانتباه ؟ هل تشد اهتمامى على المسرح ساعتين كاملتين أو نصف ساعة إن كانت المسرحية فصلا واحداً بدون وهن ؟

(٢) وهل تقنعنى المسرحية مثلما هى تسليني ؟

(٣) ما هى الآن المزايا الرئيسية المسرحية ؟ وكيف يمكن أن تقوى إلى مدى أبعد ؟

(٤) ما هى الآن مواضع الضعف الأساسية ؟ وكيف يمكن أن تعالج ؟

تلك عينات من الأسئلة ينبغى أن يتجه بها الكاتب المسرحى لنفسه بإخلاص ، وبموضوعية وسع طاقته . وبعد إذ يجيب عليها إجابة مرضية يمكنه أن ينصرف لعمل الأفكار المساعدة فإذا كان الأثر الكلى للتأليف إلى الآن ضعيفاً ، فلن يصل المؤلف إلى شىء إن حاول أن يبرهن لنفسه ، أنه قد التزم كل ما هو منشور من « قواعد

الـكتابة » ؛ ولذلك فحقيق بمسرحيته أن تـكون جيدة . ومن ناحية أخرى ، إذا بدا أنه قد أجاد فى مسودته الحالية ، فينبغى له أن يلحظ بدقة المواضع التى تـكمن فيها قوة المسرحية ، ويجدّ لئلا يفقد هذا حينما يوغل فى مهمة إعادة كتابة التفاصيل ؛ لأنه من الصعب عليه غالباً أن ينظر إلى عمله بعينين منفصلتين تماماً وغير متحيزتين ؛ فالـكاتب المسرحى يكون حكيما إذ يحصل على عون أصدقائه ذوى الـكفاءة فى سياسة هـذا النقد الأولى . وجماعة من المستشارين — متوادة — خير من واحد ، وهم معاً يستطيعون تقديم رد فعل أكثر مما يستطيعه واحد فحسب . فتعدد وجهات النظر تبعاً لتعددهم يدنو بهم من قطاع مستعرض ذكى لشعور المتفرجين .

ومهما يكن من أمر ، فـكما يسمع الـكاتب إلى تفسير ناقديه ، ينبغى أن يعزم على الأخذ بما يقولونه أخذاً اختيارياً . فـكصديق مجامل يمـكنه أن يهز رأسه موافقاً على عديد من الاقتراحات بالمراجعة اللازمة ، دون أن يعمل بها جميعاً ، وليتذكر أنه ما من شخص تقريباً يدعى ليبدى رأيه فى عمل فنى ، إلا وطبيعى أن يتوق هذا الشخص إلى أن يضيف من فـكره الإبداعى الذاتى القليل للانتاج الذى تأمله ، ولذلك فمن المرجح أن يوصى الناقد بالتغييرات التى قد تتلاءم منطقياً ، وربما فى إبداع مع نص جديد ، يكيفها الناقد وفق خياله

الذاتى ولـكنها تتضمن علاقة واهية بالمسرحية التى يحاول المؤلف بناءها .

وأكثر ما ينبغى على الـكاتب المسرحى أن يبحث عنه لدى أصدقائه فى هذا المؤتمر الأول هو انطباعهم الشامل . ستـكون بعض الأمور الأخرى التى يقولونها عرضاً غير ذات قيمة ، لـكن فليحاول الـكاتب ألا يثقل ذهنه الآن بأفـكار صغيرة عديدة ؛ فهو يريد ببساطة أن يراجع الخطوط الرئيسية لتأليفه . يريد أن يرى غرضه بوضوح ، ويحصل على رؤية عريضة لمركبات تصميمه . أما التفصيلات فستجىء مؤخراً .

التحليل

وبعد إذ أرسى المؤلف نظرته المستأنية الأولى لمسرحيته وأحكم هدفه ، ينبغى أن يكون مستعداً ليفيد من إخضاع عمله لسلسلة من المراجعات النقدية تغطى مادة الموضوع والشكل فى عمله جميعاً . وثلاثة من مثل هذه المراجعة ستلى بعد ..

ومهما يكن من أمر ، فحين الإعادة ، لمـّـا يفرغ الـكاتب نهائياً من مشكلة تنقيح خطيته فيما يختص بعناصر التصميم المنفصلة وعوامله ، عليه أن يكد ليحتفظ نصب عينيه — دائباً — بصورة الـكل ، وليجعل عمله يتحرك تجاه ذلك التأثير الـكلى الواحد الذى أرساه هدفاً له .

الفصل السادس

مراجعة القوى الباطنية

« الثلاثى المتحارب »

حينما يبدأ الكاتب المسرحى تحليل خطيته ناقداً ؛ فإن من أول الأشياء التى يلتزم بعملها ، هو مراجعة القوى الباطنية التى تنشط قصته. والاقتراحات التالية قد صممت لتعينه بعض العون فى هذا السبيل . وقد بنيت تقريباً لكل المسرحيات الناجحة حول ثلاثى رتب ليشتمل على صراع :

القوة الرئيسية / القوة المضادة / العامل الفاصل .

والقوة الرئيسية هى تلك الرغبة المسيرّة لدى الشخصية الرئيسية، الباعثة على العمل . إنها رغبة فى شىء أو شخص ، أو تغيير حالة . أما القوة المضادة فهى رغبة إنسان آخر — منافس أو خصم ، أو أى وجود عدائى — ليمنع تحقيق رغبة الشخصية الأولى . والعامل الفاصل هو ذلك الذى يحول طريق الصراع لمصلحة القوة الأولى أو الثانية . والحبكة القديمة المتضمنة رجلين وفتاة هى مثال كامل للثلاثى :

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل فى فتاة	رغبة المنافس فى الفتاة عينها	عقل الفتاة

وأحياناً لا تكون القوة المضادة مشتقة من شخص ثان ؛ ولكن من إحساس آخر متصارع فى الشخصية الرئيسية ذاتها . وحين تكون هذه الحالة ، فإن الجوانب المتحاربة للرجل عينه تجسمها رموز مرئية ليمكن المشاهدين أن يحسوا بوضوح بانفصال ما بين القوتين الاثنتين وبالطريقة التى تعمل بها كل ضد الأخرى .

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة الشخصية الرئيسية لحماية غاية ذات قيمة (مرموز إليها بوساطة ممثل مبدع لتلك الغاية يكون مرئياً نشطاً)	خوف ملازم من السخرية (مرموز إليه بوساطة ضحية مرئية لنقد تلك الغاية)	العقيدة الأساسية للشخصية الرئيسية فى الغاية

وأحياناً لا تكون القوة المضادة عاطفة إنسانية على الإطلاق ، ولكن قوة فى الطبيعة مقاومة للشىء ؛ مثل عاصفة ... نهر .. جبل ،

أو حريق غابة ، والتى تبدو للتو ، وقد أسبغ عليها رغبة نشطة حاقدة لتدمير البطل أو كل ما يكنزه ، ولذلك فهى فى التأثير — مثلها فى ذلك مثل الخصم البشرى — تمد بنوع من الرغبة المضادة .

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة مهندس فى الحد من قوة نهر	مقاومة النهر (الذى يبدو، وكان قد نشطه إغواء بشرى ليظل حراً)	عقل المهندس

وبسبب طبيعة التنازع فى هذا الثلاثى ، يمكن أن يسمى (الثلاثى المتحارب) . وهنا عدد من أمثلة بسيطة عن الثلاثى المتحارب :

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة سجين فى أن يطلق سراحه	رغبة محام فى أن يراه مُداناً	الفهم المتعاطف للقاضى .
رغبة المخبر فى القبض على المجرم	رغبة المجرم فى الهرب	تفوق ذهن المخبر

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة منبوذ اجتماعى فى أن يستعيد مكانه فى المجتمع	رأى المجتمع المعارض له (رغبته فى بقائه منبوذاً)	شبح ما سلف من الطيش
دافع رجل ليتشاجر مع امرأة	رغبة المرأة فى التصويب نحو ظهره	الحب الطبيعى لكل منهما نحو الآخر
رغبة زوجة فى تأكيد فرديتها الذاتية	رغبة زوجها فى أن يسودها	سيادة قوة التعقل للزوجة
رغبة رجل فى استعادة حب واحترام زوجته له	رغبة أم الزوجة فى السيطرة على ابنتها	فهم الزوجة
رغبة أم فى استعادة حب ابنها	الرغبة المضادة لزوجة الابن فى التحكم فى عاطفة الزوج	حب الابن للمرأة الشابة
رغبة رجل طموح فى الحصول على وظيفة سياسية	الرغبة المعارضة لرجل آخر طموح	الذهن الأثقب للرجل الأول
رغبة امرأة فى الاحتفاظ بخيلائها	سخرية المنافسين (رغبتهم فى تحطيم خيلائها)	عمى العناد

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل فى امتلاك مصنعه	رغبة مالك الأرض فى نزع ملكيته منه	الإدراك الساحق بعدم الحيلة
رغبة امرأة فى استعادة ملكية قطعة من الأرض	رغبة أسرتها فى أن تتحرر من ملكية الأرض	إرادة المرأة الحديدية
رغبة رجل فى أن يكون مصلحاً مجاهداً	مقاومة الطبيعة البشرية المحبة للالف للتغيير (مرموزاً إليها بواحد يجرى عليه المصلح تجارب غير ناجحة)	العمى الروحى للمجاهد
رغبة رجل فى إيقاظ ضمير المجتمع فيما يتصل بجريمة وطنية	رغبة معينة (لذوى مصلحة بعينهم) فى إبقاء الوضع على ماهو عليه	شجاعة الرجل الحق لا تفتر
رغبة امرأة فى الهرب من إحساس مفزع بالوحدة	إحساس بالوحدة (يبدو فعلا ذا إغواء نشط فى انتيابها)	الإرادة الإيجابية للمرأة

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل فى إرضاء بعض شهواته	المقاومة بواسطة إدراك الرجل (عارفاً بالنتائج)	قليل من التبرير الخاطىء
رغبة رجل فى الاحتفاظ بعقيدته فى مثال .	سوق الشكوك (مجسمة فى أشخاص منشقين على عقيدة الرجل)	اعتبار الرجل لعقله الذاتى
الجوع العدوانى لفنان بحثاً عن الجمال	المعارضة المتحاربة لقوى القبح	عقيدة الرجل الثابتة فى أن الجمال يمكن أن يوجد
رغبة عالم فى القضاء على مرض	المقاومة من قوى الشرفى المرض	مثابرة العالم [1]

(١) أيما شخص أراد أن يبحث مسرحيات الماضى — ذات التأثير — سيلحظ أن معظمها ، إن لم يكن كلها ، قد أفاد من الثلاثى المتحارب ، وفيما يلى النماذج :

* (أجا ممنون) صراع بين رغبة ملك فى أن يمجد نفسه ، ورغبة ملكة جريحة فى تحطيمه ، يفصل فيها كيدها .

* (أوديب) صراع بين رغبة ملك فى السيطرة على إحساسه بالأمن الروحى ، =

= وشبح ماضى الطيش (المنشط لإغواء التحلل من الأمن) ، يفصل فيه القانون الأخلاقى للآلهة .

* (روميو وجولييت) صراع بين رغبة عاطفية لفتى وفتاة أن يكونا معاً ، والرغبة العمياء لأسرتيهما فى أن يفرقا بينهما ؛ تفصل فيها قوة الحب لكلا الفتى والفتاة .

* (هاملت) : صراع بين رغبة أمير فى الانتقام لموت والده ، وبين رغبة عمه فى إحباط جهوده ، يفصل فيها حيرة الأمير .

* (بيت الدمية) : صراع بين رغبة زوجة شابة فى أن تكون لها فرديتها ، ورغبة الزوج فى أن يحتفظ بها كاملة ، يفصل فيها قوة الإقناع لدى الزوجة .

* (كانديدا) ، لجورج برناردشو : صراع بين رغبة شاعر شاب فى أن يكسب حب أمراة متوسطة العمر ، وبين رغبتها فى سياسة معيشة بيتية متوازنة فى منزلها ، يفصل فيها حسن إدراكها .

* (فيما وراء الأفق) ليوجين أونيل ، صراع بين رغبة رجل حساس فى أن يكتشف عالماً من المغامرات (وراء الأفق) وبين الحقائق القاسية لمزرعة نيو إنجلند (تحاول برغبة نشطة فى إعاقته أن تستولى عليه) ، يفصل فيها قوة الحقائق التى لا تلين .

* (الإمبراطور جونز) ، ليوجين أونيل : صراع بين رغبة رجل فى أن يفلت من القبض عليه ، وبين رغبة أعدائه فى اصطياده ، يفصل فيها خوفه الفطرى من خوارق الطبيعة .

* (غروب الشقاء) ، لماكسويل آندرسون : صراع بين الرغبة المرة لفتى فى أن يكشف عن اسم أبيه ، وبين رغبة جماعة من الصيادين فى الاحتفاظ بأسرارهم ، يفصل فيها اكتشافه طريقاً للحياة فيما وراء الشقاء .

* (متعة الأحمق) ، لروبرت شيروود : صراع بين رغبة رجل فى أن يعيش بخير ، وبين القوى المدمرة للحرب (التى يبدو أنها ترغب فى الإطباق عليه) ؛ يفصل فيها حبه الحانى لامرأة مطلقة .

وكل عامل من العوامل الثلاثة فى (الثلاثى) يمثل عادة القوة أو الطاقة الشخصية مفردة ، ولكن أحياناً يمثل جماعة مترابطة مثل (حاملو البنادق الثلاثة) يعملون كواحد ، وأحياناً كتلة بأ كملها مثل هيئة سياسية أو مجموعة متضامنة ذات عقل واحد .

الوحدة فى الثلاثى

وحينما يختبر الكاتب المسرحى عدداً من الثلاثيات النموذجية كتلك التى سلفت ؛ يلحظ سمات عامة معينة :

أولاً ، أن القوتين دوما تعملان ؛ يثيرهما صراحة أو ضمناً بواعث انفعالية ، حتى نهر المهندس (الصخاب) ، وإحساس المرأة المنتاب بالوحدة ، يبدو أنهما يحتازان نوعاً من الباعث المستقل الحى ، فى مقاومة جهود الناس الذين يكدون لقهرهم . فإذا أصبحت أىّ من القوى وقتاً ما سلبية أو جامدة فإنها تنقطع عن أن تكون قوة ، ولن ينتج صراع عن تشاركها مع القوى الأخرى ، وبالتالى فلا مسرحية .

شىء آخر يجب ملاحظته ، هو أن العامل الفاصل يحل أحياناً فى ذات الشخص الثالث مثل (الفتاة) أو (القاضى) فى الأمثلة السابقة .

= * (الثعالب الصغيرة) ، تأليف ليليان هلمان : صراع بين رغبة امرأة مادية فى أن تقود زوجها إلى الموت حتى تستطيع حيازة ممتلكاته ، وبين رغبته فى أن يقاوم خطتها ، يفصل فيها إرادتها التى لاترحم .

وفى بعض الأحيان يكون العامل الفاصل امتداداً لأحد أو لكلا الشخصيتين الأوليين مثل (تفوق عقل المخبر) أو الحب المتبادل بين كلا الزوج والزوجة أما أين يوجد العامل الفاصل فهذا يعتمد فى كل حالة على شكل القصة ، فإذا كانت الحبكة متمركزة حول شخصيتين رئيسيتين ، فإن العامل الفاصل سيكون فى أحدهما أو فى كليهما ؛ فإذا كانت متمركزة حول ثلاثة ، فيرجح أن يكون العامل الثالث فى العضو الثالث ، ذلك الذى ليس خصما .

ومما يجدر بالكاتب المسرحى أن يلاحظه ، هو أن العامل الفاصل عمل من العقل ، وليس أبداً حدوثاً بدون فكر . إنه لا يظهر بالمصادفة البحتة . والمؤلفون غير المجربين يميلون إلى حبك دوافعهم بالطريقة التالية :

القوة الرئيسية	القوة المضادة	العامل الفاصل
رغبة رجل فقير ليدفع الرهن الذى على منقولاته .	رغبة المالك فى أن ينزع ملكية الشىء المرهون .	وصول شيك بالبريد فى الوقت المناسب من عم طال احتجابه

وليس هذا بثلاثى متحارب حقيقى ، لأن العضو الثالث منه لا صلة له بالعضوين الآخرين . وما سطر هنا كعامل فاصل ليس إلا حادثة

حظ بغير ما رابطة حتمية بعقل أو فعل أى من المالك أو الرجل الفقير .

ولذلك فالملاحظة الرابعة التى على الكاتب المسرحى أن يعيها ، هى أن الثلاثى المسرحى الحقيقى يتركب فيه كل عضو تركيباً أليفاً يرتبط فيه الواحد بالاثنين الآخرين مؤثراً عليهما . فالعامل الفاصل ذو وحدة مثالثة الجوانب .

مسرحيات مجرى الحياه

الثلاثى المتحارب ينطبق — كما قرر — على حبكة المسرحيات جميعها تقريباً . وكثيراً ما يتفق أن يرى امرؤ قطعاً مسرحيته تبدو متجاهلة للثلاثى وجديرة بالنجاح . وتلك عادة روايات تؤسس دعاواها الرئيسية على تصوير مجرى الحياة . والأشملة الشهيرة التى تحضر الذهن فوراً هى مسرحيه أنطون تشيكوف (بستان الكريز) ومسرحية مارك كونللى (المروج الخضراء) ، ومسرحية ثورنتون ويلدر (مدينتنا) .

وإذا اختبر امرؤ مثل تلك المسرحيات بعناية ، فسيجد دوماً — فى الأغلب — تحت عناصر الصورة ؛ بعض جراثيم الثلاثى : ففى (بستان الكريز) هنالك صراع عميق ولو أنه ممثل بحذق شديد بين الطبقة

الأرستقراطية المتعفنة كلها ، وبين الفلاحين الثائرين ؛ وعقل أحد ممثلى الفلاحين ذو تأثير فعال على النتيجة . وتسير خلال (المروج الخضراء) القوى المتضادة للاله والشيطان ؛ وحكمة الإله المتمهلة هى العامل الفاصل فى النهاية . وفى مسرحية ويلدر (مدينتنا) الصراع أكثر تخييلا . إنه نوع من المقاومة غير الموقوتة بين الحياة والموت فى الوجود اليومى للناس بمدينة أمريكية صغيرة ؛ ويحل الصراع معرفة البطلة لطريقة ترتضى بها حقيقة كليهما بدون ما كثير ألم .

وإلى الآن — فإن كتاباً مسرحيين قليلين ، وبخاصة حينما يعالجون مسرحية كاملة الطول ، هم الذين أمكنهم الاستغناء عن الثلاثى كلية . إنه بنيان أساسى ، والمؤلف يحتاج إليه لإمداد قصته ، وتلوين مادته ، بإطار عمل مكين .

وفى الأعم الأغلب ، لا يمكن أن يقال إنه ليست هنالك قواعد فى الفن المسرحى اللهم إلا أن تكون النتيجة النهائية جديرة بانتباه الجمهور . فإذا كان الكاتب المسرحى المبتدئ يظن أن باستطاعته أن ينتج شكلا أفضل مما اقترح فى هذه الصفحات ؛ فإن هذا حقه بالطبع وله أن يجرب بحريته ما يشاء . ومهما يكن من أمر فإن من الفطنة له أن يحاول كتابة قطعتين أو ثلاث وفق الأساليب التقليدية قبل أن يبدأ فى اختبار تكنيك أكثر جدة ، لكى يبرهن لنفسه أن يستطيع أن يحبك مسرحية صراع ، وأنه لا يطرح ذلك الشكل جانباً لمجرد أنه جد كسول ، أو أنه عاجز عن أن يفكر فيه منذ البداية حتى النهاية .

الفصل السابع

مراجعة الشكل الخارجي

أقواعـــــد أم ممارسة ؟

بعد إذ استخدم الكاتب المسرحي مفهوم الثلاثي المتحارب ليختبر القوة الدافعة في خطيته الجديدة ؛ فإنه سيستخدم مراجعة أخرى للشكل الخارجي . وهذه المراجعة الأخيرة ستشغل الجانب الأكبر من التفاته في المراحل الباقية من مراجعة خطيته .

وإذ أن مشكلات الشكل وثيقة الارتباط بالأسئلة الرئيسية التي تدور عن تكنيك الكاتب ، لذلك تخصص كتب الفن المسرحي معظم صفحاتها للنقاش فيها . وفي رأيي أن دراسة متقنة لنقاط مثل: العرض والأثر المحرك ، والفعل الصاعد والنازل ، والمناقضات الفردية والثنائية والمفاجأة ، والمعرفة ، والكارثة ، وحل العقدة ، وما أشبه من العبارات ـ يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة للمؤلف الذي زاول فعلا الكتابة العظيمة ويرغب الآن في أن يكمل مهارته كمصمم مسرحي . لكن

تلك الدراسات تحير المبتدىء ثم تثبط همته . إنها تجعله من الناحية الموضوعية يتثقف عقلياً . وما فتئت التجربة ترينا أن المؤلف الذى لما يئن أوانه ؛ يبدع — نسبياً — القليل حينما يكون فى حالة تخمة عقلية وفى مثل تلك الظروف نرى أن عواطفه الذاتية ودوافعه الوجدانية الضرورية لطلاقة التأليف ، نراها تتعطل لا يعمل خياله عمله الوظيفى جيداً . وإنه لحق أن الكاتب الطموح ولا يستطيع أن يتجاهل أهمية الصنعة الرفيعة . ولكن ينبغى له أن يكون حريصاً فى الفترة المبكرة من مهنته ، ألا يشغل نفسه بالقواعد الأدبية . وليس هناك من شك فى أن قصارى ما يراد من تأثير فى الصنعة ، إنما هو ما تحدثه تلك الدروس الأولى التى تتعلم بالتجربة والخطأ فى المعاناة الفعلية للكتابة وتلك بخاصة ذات أثر ، إذ يساندها ثناء الأصدقاء من الكتاب ، وحين تمارس عملياً يتجاوب معها جمهور المسرح تجاوباً صريحاً .

قائمة المراجعة الحديدية

ومع ذلك ، فلعله مما يفيد ، وجود لوحة صغيرة تندرج فيها سمات كبرى معينة كى تراعى عادة فى المسرحية فإذا استخدمها الكاتب الشاب كمسودة مراجعة لعمله التجريبى ناظراً فيها حين الحاجة وليس متكلا عليها — ستساعده فى تقريره لما يتصل بمشكلة الشكل

الخاص — أهو يسير فى طريق مستقيم ، أم أنه ينعطف إلى طريق مسدود .

وأخيراً ، فإن الكاتب المسرحى سيعمل طبعاً قائمته الخاصة بمفكراته التكنيكية . وفى نفس الوقت يمكن يجد المراجعة التالية على الأقل مثيرة . وتجمع تلك المراجعة خمسة عناصر تشير إلى البنية الأساسية للمسرحية .

الإعداد ..

الهجوم ..

المقاومة ..

التحول ..

النتيجة ..

ولما كان الكاتب المسرحى يريد تمييز قائمة المراجعة هذه من قوائم أخرى أدنى فى أساسيتها قد يستعملها مؤخراً ، ولأنه قد يرغب أيضاً فى أن يذكر نفسه أن الخطية المثمرة هى تقريباً مستحيلة بدون النقاط الخمس المشار إليها . لكل ذلك يمكن تسمية مراجعته هذه « المراجعة الحديدية » .

وفيما يلى بضع نقاط ملائمة لهذه المراجعة .

الاعداد :

يقول أرسطو إن المسرحية المؤثرة لها بداية ووسط ونهاية . وأهم شيء يجب أن ينمى فى بدايتها هو « الإخبار » ، الذى سيوجه النظارة فيما يتصل بالعمل الذى هم بسبيل مشاهدته ، إن المشاهدين يريدون أن يعرفوا خلفية الشخصيات فى المسرحية ، علاقة بعضهم ببعض ، وما الذى كان حتى سبب المشكلة الراهنة . وأيضاً فإن المشاهدين يريدون أن يحسن تقديمهم إلى الشخصيات القيادية فى المسرحية ، ويكتسبوا الإحساس بالبيئة التى يتحركون فيها . ويقدم الحوار التمهيدى عادة فى قطعة واحدة عقب ارتفاع الستارة الأولى ، وأحياناً يجرى بطيئاً ، حقائق قليلة فى وقت ما خلال ثلث المسرحية الأول أو أكثر . . . وفى هذه الخطة الثانية ، تذاع الخلفية عند تلك النقاط التى تكون فيها أكثر فائدة ، ويبتدىء الفعل الرئيسى للمسرحية غالباً ببداية المسرحية . وينال القسم التمهيدى جانباً من أبرع جوانب الكتابة فى المسرحية كلها ،لأن الجمهور بداءة يهتم بالفعل ، ولا يريدأن يشعر بأنه يطعم حقائق ، خاصة وأنه يستقبح التكنيك القديم الصريح فى تقديم شخصية مثل خادم ، أو جار ، أو ثرثار ، مفرداً ، لغرض إلقاء الأسئلة أو تلقى الإجابات أو تقديم الأخبار .

الهجوم :

إن المعركة المسرحية ينبغى أن تبدأ فى مكان ما ، وحيث تبدأ تكون نقطة الهجوم . لقد حميت المعركة ، والآن هى مندفعة بكلمة أو فعل . المنافس يعير البطل ، أو يخبره أنه بسبيل أن يبدى للفتاة جانباً من اهتمامه ، أو أن يقبّلها فى محضر البطل ، أو أن السجين يلكم العمدة أو يسرق عربته ، أو يطلق الرصاص على كلبه . والآن فإن النزاع مضطرد (فى المسرحية الحديثة المستجادة ، ذات الثلاثة فصول ، يجىء الهجوم عند نقطة مبكرة من الفصل الأول) .

المقاومة :

هذا هو الجزء الرئيسى — الأمعاء — من المسرحية . ولهذا السبب ، فإنها تشغل — كما يجب لها — القدر الرئيسى من المساحة . والمسرحيون غير المتمرسين غالباً ما يفشلون فى كتابة ما يكفى من المقاومة . إنهم لا يستطيعون أن يفكروا فى لويات كافية أو رميات لمباراة المصارعة . وستناقش المقاومة ببعض التفصيل فى القسم التالى .

التحول :

اسم آخر له هو « الأزمة » . إنها النقطة التى تحصل عندها هذه الجماعة أو تلك فى الصراع على الضغطة المؤثرة على الخصم ، وتطرحه

أرضاً ، ولأسباب مسرحية ، فإنه قبل أن تجىء هذه اللحظة بالضبط ، يظهر عادة الشخص الذى ينجح أخيراً ، وهو فى أقصى حالات الإخفاق . وسريعاً قبل أن تحين نقطة التحول ، يبدو البطل فى أقصى حالات الضياع . والآن ، بالتفوق فى الذكاء ، أو بالشجاعة ، يتحكم البطل فى عمل ذاك الأمر الوحيد الذى يجعل المصلحة فى جانبه ؛ والنتيجة خاتمة سعيدة . أو قبل نقطة التحول تماماً ، يبدو أن البطل لديه أقوى الأسباب لتوقع النجاح ، وأن الجائزة تقريباً فى قبضة يده ، بينما يظهر خصمه مهزوماً ، ثم يحيل العدو المصلحة إلى صفه ، ويضيع البطل فى النهاية ؛ والنتيجة خاتمة غير سعيدة (فى المسرحية المستجادة ذات الثلاثة فصول، يجىء التحول عادة مبكراً فى الفصل الأخير).

النتيجة :

هذه هى الخاتمة . فى هذا القسم يكشف الكاتب المسرحى مسرعاً وبإتقان كيف تحل المسرحية جميعها . . . ماذا يظن الفتى فى الفتاة التى اجتازها الآن ؟ كيف استجابت هى لحبه البطولى ؟ ماذا ترى العمدة فاعلا بالشرير المقبوض عليه ؟

فى مسرحيات اليوم النتيجة عادة قصيرة جداً ، يقدم ما يكفى فحسب لإقناع الجمهور بأن الصراع قد كسب حقيقة أو خسر ، مع الإشارة إلى ما سيكونه المستقبل .

قسم المقاومة

كل مسرحى شاب يلقى عادة بعض المتاعب فى البناء الذى يحس أنه مِلكه خاصة . فكاتب صعوبته فى أن يجعل مسرحياته تبتدىء ، وحالما يكدّ لعمل البداية ، تدور القصة بيسر . ورجل آخر قادر على أن يبنى بداية ووسطاً ، لكنه لا يستطيع عمل نهاية مرضية أما الهجوم أو التحول فلا يزال يقلق آخرين . وعدد عظيم له متاعبه مع المقاومة ؛ فبسبب طبيعة المسرحية نجد أن المقاومة تشغل أكبر وأهم موضع فى المسرحية ، وحينما تنهدم ، ينهار معها كل شىء آخر ، من الشخصية إلى الحوار فالتركيب .

إن فشل المقاومة فى بناء ناجح ، يمكن متابعته عادة فى خطأ واحد أو خطأين معاً :

١ — أن بواعث الصراع ليست من القوة الكافية بحيث تسنده .

٢ — أو أن خط الصراع مستقيم جداً .

وعلاج الغلطة الأولى هو تقوية الرغبتين المتضادتين متلائمة مع الثلاثى المتحارب كما هو مرسوم فى الفصل السادس. فإذا كان الصراع بحاجة إلى حيوية ، فينبغى أن يرغب البطل حقيقة فى إدراك غرضه ، وينبغى لخصمه بالمثل أن يجتهد فى عنف ليمنعه . وكلما ازدادت حدة

الشخصيتين المتأثرتين بالمحرضات العاطفيـة ، ازداد استعدادهما للتحرك فى المعركة ، والإصرار عليها ما دامت قد بدأت .

وحل المشكلة الثانية هو تقديم تعقيدات أكثر . والتعقيد فى الفن المسرحى هو أى نوع من صفات الشخصية أو من الإحساس ، أو الفعل، أو الحادثة ؛ التى — حين يخطط لها فى مجرى السياق الرئيسى — تفضى إلى بذل تأثير ممزق لها . والتعقيد يكون أحيانا جانبا آخر من البطل نفسه ؛ جانب ضعفه الشخصى ، مثل ميل إلى الشرب ، أو طبع متسرع ، أو بصيص من خوف ، وأحيانا هى محبة معرقلة لأمر ، مثل محبة مصنع ، أو طفل ، أو امرأة تجذب اهتمامه بعيـداً عن غرضه الرئيسى ، وتوهن من عزمه . وغالباً هى حادثة غير سعيدة ، مثل معاودة مرض قديم للبطل تماماً فى الوقت الذى يحتاج فيه أكثر ما يحتاج إلى قوته ، أو الموت المفاجىء لصديق كان البطل يريد عونه مستقبلا .

وقد تـكون التعقيدات من مثل : إفلاس بنك ، أو فيضان ، أو حريق غابة، أو حتى تغيير للطقس لايساير المألوف منه فى الفصول . وكما هو الغالب ؛ فشأن التعقيدات أنها لمسات ضئيلة ولـكنها حقيقية تماماً مثل اكتشاف وجهة نظر جديدة ، أو لمحة جديدة فى الطبيعة الإنسانية ، أو كاطراد معرفة امرىء فى علاقاته السلوكية بالنـاس

الآخرين . إن المشكلات التي تثيرها المؤثرات الممزّقة العديدة ينبغي أن يحلها البطل قبل أن يستطيع إحراز أي نصر في معركته الرئيسية .

وحين يكتب المؤلف مسرحية من فصل واحد ؛ فإنه يعقد عادة مقاومته بعقدة أو اثنين فحسب ، وذلك هو كل ما يستطيع أن يمارسه دون ما تخليط في الشكل القصير . وفي تصميم مسرحية كاملة الطول يستطيع أن يطوّع تطويعاً بارعاً تعقيدات عديدة أكثر . ويشغل اليوم — قسم الصراع الرئيسي في مسرحية نموذجية ذات ثلاثة فصول — من ساعة إلى ساعة ونصف من وقت التمثيل . في هذه الفترة المواتية يكون لدى المؤلف قدر من الفرص ليوقع بطله ، ويكيل له اللكمات ؛ وبهذا يطوّر الاهتمام الوجداني (التوقع) للجمهور إلى مدى مؤثر .

إن كل كاتب ناجح للصراع المسرحي، يستخدم استخداماً كاملا هذه الفرصة ، ففي المدى المخصص للمقاومة في (هاملت) عقد شكسبير جهود الأمير للانتقام لوالده بمنحه شخصية مترددة ، ثم إن شكسبير قد جعل الأمير يحب بإعزاز واحداً من خصومه الرئيسيين ؛ يحب والدته . وهو لايزال يعقد إحساساته إلى مدى أبعد بأن يدع الفتاة « أوفيليا » التي ينجذب إليها هاملت عاطفياً — تخدم ؛ بالإضافة إلى معرفته هو ؛ كأداة لاعدائه. والتعقيدات الأخرى التي وضعها الكاتب

المسرحى ، هى التهجم غير المتوقع لرفيقين قديمين من رفقاء المدرسة ؛ روسنكرانتز، وجيلدنسترن،والقتل غير المتعمد من الأمير لبولونياس، والانتحار التراجيدى لأوفيليا .

وفى صراع (روميو وجولييت) ، قدّم شكسبير عوامل ممزّقة مماثلة : الطبع الحامى لروميو . . . حكم الدوق ضد المبارزة . . . السلوك المتهوّر لمركشيو وتيبالت المتسرّعين .. العمل الخفى للمخدّر المنوّم .. وفشل فريار ، رسول لورنس فى أن ينبىء روميو بالخطة قبل عودته من مانتوا .

أما حبكة يوجين أونيل فى (ما وراء الأفق) فمغايرة جداً لكل من (هاملت) و (روميو وجولييت) . ولكن استخدام الكتاب المسرحيين اليوم للتعقيدات مثل استخدام شكسبير . فهناك انشغال بال روبرت مايو بالأحلام الشاعرية وميله إلى السكون . . . فشل زوجته فى فهم أحلامه . . . الحب الثلاثى بين روث والشقيقين . . . فقدان الأثر الراسخ لأكبرهما مايوس ... نكد الحياة المشلولة ... الطقس الحار ... رحيل الأجير ... خطاب وزيارة من أندرو ... وفاة الطفل ... ومرض روبرت .

والاختبار لأقسام المقاومة فى أى من مسرحيات أونيل الأخرى : الامبراطور جونز ، رغبة تحت شجرة الدردار ، استراحة الغريب .

أو مسرحيات هنريك إبسن ، وجورج برنارد شو ، وروبرت شروود، وما كسويل آندرسون،وبول جرين، أو ثورنتون وايلدر ـ ستكشف عن أمثلة مشابهة لتعقيدات أبطال المسرحيات .

وتعقيدات البطل غالباً ما تكمل بتعقيدة أو اثنتين للخصم . وتمنح تلك التعقيدات البطل نجاحاً وقتياً ، تمنحه أملا ضئيلا قد يتحطم أو على الأقل يثبط حينما يحل الخصم بدوره مشكلته . وهكذا فإن المقاومة تتأرجح خلفاً وأماماً ، وهلم جرا ؛ جانب يتأخر قليلا ، ثم الجانب الآخر . ومهما يكن من أمر فإن الظفر به يحتفظ به قليلا فى صالح الخصم ، إلى أن تحين نقطة التحول ، وذلك كى يظل البطل دوماً ـ سواء كسب أو خسر فى النهاية ـ فارضاً احترامنا لإرادته فى النصر .

والكاتب المسرحى المتمرس يبتكر ويستغل تعقيداته بحرص . إنه يلتقط فحسب مثل الصفات السلوكية ، والأفعال ، أو الحوادث — كما لعلها ترتبط منطقياً بالموقف الذى يرغب فى تصويره . فتردد «هاملت» يبدو طبيعياً فى شخص له عاداته التأملية . وخصومة (تيبالت) تبدو شبه معقولة فى رجل هو قريب منافس . وموت ابن (روبرت مايو) يمكن تسبيبه على الأقل — جزئياً — بعدم تبصر الأب . إن المؤلف يحرص على أن يرى لدى كل نقطة أن التعقيدات هى للاعاقة وليست للتشتيت . إن الكاتب المسرحى يرى فى التعقيدات قوى شريرة وخيرة . فالعوامل التى تعمل ضد البطل لصالح الشرير تصنع قوى الشر ، وتلك العاملة للبطل ضد الشرير صانعة لقوى الخير .

والتعقيدات التى تعوق الصراع فحسب دون أن تناصر أحد الجانبين ، هى — مسرحياً — عديمة الجدوى وينبغى حذفها .

والمؤلف الماهر يوزع التعقيدات خلال المقاومة بحيث تبذل كل تعقيدة تأثيرها فى الموضع الذى تكون فيه أكثر فاعلية . إن المؤلف الماهر لا يحشد التعقيدات فى بعض الصفحات الأولى . إنه يفرغها فى تتال ، جاعلا حظوظ البطل صاعدة هابطة مع التعقيدات . إنه يضع كومة حجر فى ممر البطل تجعله يتعثر ، ثم يبدأ البطل يسيطر على الموقف ، وهو يبدو أنه يتقدم ، ولكن ما إن يدنو من حل تلك المشكلة ، حتى يواجه بمشكلة جديدة . وهكذا يمضى الفعل حتى تطبق التعقيدات على البطل فيسقط مهزوماً ، أو هو يتغلب عليها جميعاً ويدرك النصر (وفى المسرحية المستجادة ذات الثلاثة فصول ، معظم التعقيدات المسرحية غالباً ما تقدم مباشرة فى نهاية الفصل الثانى حيث تخلق أقصى ما يمكن توقعه للتحول والنتيجة فى الفصل الثالث) .

عامل التناسب السحرى

كتبت كثير من الكلمات العالمة عن الأقسام الخمسة فى البنية المسرحية ، وكيفما كان ، فلم تستطع واحدة أن تحدث تماماً عن كيف ينبغى لتلك الأقسام أن ترتب معاً لتعطى التأثير المسرحى الذى يبحث عنه بشغف الكاتب المسرحى .

كم بالضبط ينبغى أن يكون مدى التمهيد ؟ كيف يستطيع امرؤ تقدير ما يتصل بالكم الإخبارى فى خلفية المسرحية التى ينبغى على الجمهور — ليقدر الصراع قدره — أن يأخذ منهما أوفر ما يكون ، بينما فى الوقت عينه يتجنب المرء إملال النظارة بالعديد جداً من الحقائق ؟ أين يجب أن توضع نقطة الهجوم ؟ وسط القسم التمهيدى ، أو فى نهايته ؟ كم تعقيدة تكون فى المقاومة ؟ هل ينبغى أن تجىء نقطة التحول قرب بداية إسدال ستار الفصل الثالث ، أو ربما فى نهاية الفصل الثانى ؟ هل النتيجة لها أن تشغل ثلاثة أحاديث أو منظراً بحاله ؟

الجواب : طبعاً إنه ليست هناك قاعدة مطابقة لكل المسرحيات . كل مسرحية تركيب عضوى ذاتى يتضمن مواده الخاصة به ، تلك التى تتطلب تشكيلا يلائمها وحدها . . . فالعامل السحرى هو التناسب ، ولن يستطيع امرؤ أن يقول قولاً فصلا ما هو التناسب الجيد لمسرحية بعينها ، اللهم إلا المصمم الأصلى نفسه ، المسرحى .

الفصل الثامن

المراجعة الذهبية

الحاجة إلى قائمة ثانية للمراجعة

يمكن القول دون أن نخشى إلا القليل من الجدل ، بأن معظم المسرحيات الناجحة تنطبق على قائمة المراجعة الحديدية . ولا يمكن القول بأن الحقيقة المساوية لهذا هو أن المسرحية التى تواجه اختبار تلك القائمة تـكون بالضرورة مسرحية ناجحة . فالخطية يمكن أن يتوفر لهـا كل عناصر قائمة المراجعة الحديدية ، كل فى موضعه الصحيح ، ثم ما تلبث أن تسقط سقوطاً فاحشاً على خشبة المسرح . وإذا كان الـكاتب بحاجة إلى قائمة مراجعة حديدية تعاونه فى أن يرى ما إذا كان قد وضع فى تأليفه كل الأجزاء الرئيسـية التى تصنع مسرحية ، فهو ما يزال بحاجة إلى مراجعة أخرى لمعاونته فى تقييم الـكمية .

ويمكنه أن يطلق على الوسائل الثانية للاختبار (قائمة المراجعة الذهبية) تمييزاً لهـا عن قائمة المراجعة الحديدية . وبالتأكيد سيضمّـن تلك القائمة العناصر التالية :

الفكرة ...

المُخرِج ...

التسيير ...

الفكرة :

الفكرة هى مدار أو مضمون المسرحية . إنها جوهر المسرحية . ويمكن أن تدوّن فى بيان بسيط ألفاظه قليلة . وتُرسى الفكرة على حقيقة مقبولة عموماً .

ويمكن التعبير عنها غالباً بعبارات من الأقوال السائرة :

طائر فى اليد يساوى اثنين على الغصن .

إنه الحب الذى يجعل العالم يدور .

البيت المنقسم على نفسه لا يستطيع النهوض .

نصر هزيل خير من رقٍّ سمين .

يضحك أكثر من يضحك آخراً .

من ترد الآلهة هدمه تبدأ بجعله مجنوناً .

لا تعمل الصلصة حتى تصطاد السمك .

الحصان الهزيل ولا رسن الدابة الفارغ .

الحب مثل مرض الحصبة ، لا نصاب به فى عنف إلا مرة

واحدة[١] .

ويخلط بعض الكتاب المسرحيين الشبان بين الفكرة والموضوع. الموضوع هو عنوان لنوع المادة التى تعالجها المسرحية ؛ مثل (حب الأم) أو (النهم إلى القوة) أو (رجل ضد المجتمع) أما الفكرة فتذهب أعمق من ذلك .

وغالباً ما يُزج الكاتب مفهوم الفكرة ، بالملخص . والملخص هو تخطيط قصير للقصة ، شأنه مع الفكرة الباطنة قليل . والفكرة هى بدقة تهتم — ليست بالقصة ذاتها ، ولكن بالحقيقة الإنسانية خلف القصة .

والخطّية المكتوبة جيداً ذات فكرة رئيسية واحدة ؛ واحدة فحسب . وإنها لبسيطة إلى حد أنه يمكن تقريرها فى عشرات من الألفاظ

---

(١) أقوال أخرى مأثورة ، والمسرحيات التى استخدمتها ، أو استخدمت ما يعادلها لأفكارها :

الطموح لا يعرف حافاً إلا القبر (ما كبث ؛ شكسبير) .
ليس للجحيم حميا مثل امرأة مزدراة (ميديا ؛ يوريبدس) .
العجب يتقدم الخراب (كوريولانوس ، شكسبير) .
الخداع غالباً ما يخادع نفسه (فولبون ، جونسون) .
حتى الحبال الحريرية يمكن أن تكون أصفاداً ثقيلة (بيت الدمية ، ابسون) .
السور الحائل يجعل الحب أكثر لوهافاً (The Romancers ، روستاند)
الخوف ذو عيون كبيرة (الإمبراطور جونز ، يوجين أونيل) .
سب الكلب أقبح سب فنستطيع بالمثل أن تشنقه (ساعة الأطفال ، ليليان هلمان).
مهما تكن الشفاه ورديه ، فينبغى أن تطعم (شبت الأطفال ، ما كسويل آندرسون) .
القلب الملكى غالباً ما يختبىء تحت معطف ممزق (قلبى فى الهضاب ، وليم ساروريان) .
لا تستطيع أخذه معك (لا تستطيع أخذه معك ، هارت وكوفمان) .

أو أقل . فإذا كان المسرحي وهو يحاول أن يبلور أفكار تأليفه يجد أنها تتطلب كلمات أكثر ، فمن الخير له أن يهيء ذهنه لتقبل أن خطة التفكير كلها في مسرحيته موحلة .

والفكرة ضرورتها في أخف الكوميديات مثلها في أعمق التراجيديات . إنها مصباح البنيان الذى تشتمل عليه المسرحية . والمشاهد من بين النظارة يحتاج إلى تلك الفكرة الرئيسية ليضيء ذهنه بينما هو يخلّي أحاسيسه تجرى هذا الطريق وذاك . إنها تعطيه تأكيداً بأنه هو والكاتب المسرحي يفكران معاً . والفكرة كمرجع رئيسي تساعد المشاهد على أن يقدر العلاقات بين مختلف العناصر في المسرحية ، ومن ثم فهي تساعده على أن يفهم — دون تخليط — التعقيدات المختلفة في التصميم الجمالي للكاتب المسرحي .

وعادة ، فإن الفكرة تتخذ شكل المألوف . وأحياناً ، فإن الكاتب المسرحي بعين من يتوهم أو من يهجو ، أو بعدم اعتقاد أصيل في واحدة مما تقادم العهد على تسميتها (حقائق) ؛ يقرر أن يكتب مسرحية بفكرة جديدة ، فكرة هي خاصة به . مثلا يمكنه أن يتخير تغيير مثل الطيور ليكون :

عند رجل الخيال ، عصفور على الغصن يساوى اثنين في اليد .

أو لعله أن يغير المثل عن الحب ليطابق اعتقاده فيكون :

قد يجعل الحب العالم يدور ، ولـكن المال يجعل العالم يرقص .

وحين يعبث المسرحى على هذا المنوال — بمعتقدات الناس العامة فى بلده وفى عصره ، ينبغى له أن يكون جد حريص على ألا ينفى عقل جمهوره فى منتصف مسرحيته . والطريقة المؤكدة الوحيـدة التى يستطيع أن يتجنب بها هـذا هو أن ينغمس فى الأفـكار الشعبية لهؤلاء الناس ، ليستطيع أن يفهم فهماً كاملا متعاطفاً كل عقائدهم البدائية ، وأحلامهم ، وولاءاتهم ، ومخاوفهم — سواء اعتقدها شخصياً أو لم يعتقدها — لـكى يكون قادراً على أن يبنى مناقشته الجذرية على أسس ثابتة من مقدمات منطقية عامة .

على سبيل المثال ، شاعر مسرحى شاب متوتر ، قريب عهد بمزايلة الأمل الـكاذب له ، وذلك بفضل ما فى الطبيعة الإنسانية من ضعف ، يمكن يعتقد اعتقاداً ثابتاً أن :

اللحظة الوحيدة التى يلمس فيها المرء حقيقة أى نوع من التمجيد هى لحظة موته . تلك الحالة يمكن تلائمه ملاءمة تامة ، ولـكنه غالباً بالتأكيد سيجد من بين جمهوره القليلين الذين يتفقون معه . ومعظم التفـكير التقليدى للشعوب الغربية ، منعكساً فى عصور الأدب والفن والموسيقى قد كيفت رجل الحياة اليومية (وهو نوع الشخص الذى يكون معظم جمهور الـكاتب المسرحى) ليرى معركة الإنسان الواعية

تجاه إدراك الكمال البعيد ، يراها تستحق أقصى إعجاب أكثر مما تستحقه مجرد حادثة بيليوجرافية من ميلاد أو ممات .

ما الذى يفعله المسرحى إذن الذى يرغب فى نبذ حقائق الماضى ، إذا أراد أن يحتفظ بعقل جمهوره يتابع فى خط لا ينكسر من خلال الأفكار والعواطف والأفعال قصته المسرحية ؟ . أن يحرص أشد الحرص ألا ينقض الكثير جداً من العقائد التقليدية لجمهوره فى آن معاً ، وأنه حين يقدم فكرة ذاتية يمنحها دعامة لا تنقض بالحوار والفعل المبنيين على أفكار يعلم أن المشاهد سيرتضيها . والدعامة ينبغى أن تكون أكثر من مجرد مناقشات تنطق بها شخصيات جالسة فى سابية بجوار النار فى حجره الجلوس. ينبغى أن تكون الدعامة فعلا ديناميكياً ، صوراً إنسانية يستطيع المشاهدون أن يروها ويحسوها ويسمعوها .

ولنوجز المراجعة التى ينبغى توجيهها لخطِّية الكاتب المسرحى فيما يتصل بمسألة الفكرة : ينبغى أن يستعد لمساءلة نفسه ثلاثة أسئلة على الأقل :

١ — هل التصميم المركب لمسرحيتى ، موحد ، وموجه بفكرة مفردة أستطيع تقريرها فى عشرات الكلمات أو أقل ؟

٢ — هل سيرتضى الجمهور فكرتى ارتضاء كأمر مشروع ؟

٣ — إذا كانت فكرتى غير تقليدية أو جديدة ، فهل أعطيتها دعامة كافية بالحوار والفعل المؤسس على مقدمات منطقية عامة لتحظى بأقصى الرضا ؟

المخرج :

وحجر عثرة آخر يرجح أن تعثر به الخطية الجديدة ، وهو « المخرج » الأساسى . فلقد يبدأ الكاتب عمله فى مسرحيته بما يبدو أن يكون تصوراً واضحاً للمعضلة الرئيسية ، ولقد يكون قادراً ، حين يراجع ، أن يقول تماماً وحالا ، من يُفترض أن يصارع من ؟ مهما يكن من أمر ، فبينما المسرحية تنمو ، وشخصيات جديدة تقدم نفسها ، والشخصيات القديمة تتغير ، ويأخذ مجرى القصة تحولات غير متوقعة لم يحسب حسابها أبداً عند بدء الكتابة — فإن المشكلة المسرحية تزداد أكثر وأكثر اشتباكا . والأسوأ من هذا ، أنه حين يختبر المؤلف خطيته ، فيرجح أن يرتاع حين يكتشف أن ليست لديه معضلة واحدة ، ولكن اثنان أو ثلاثة !

وأحسن طريقة لتمشيط تعقدات الفن المسرحى حين يكون ثمت شك فى « مَن ضد من » وعلى ماذا ؟ — هو إعادة استخدام مراجعة الثلاثى المتحارب . سيحاول المؤلف أن يصف كل ما لديه من القوى فى ثلاثة أوضاع ، فيرى أيها القوة الرئيسية ، وأيها القوة المضادة ، وأيها العامل الفاصل ، ويجعل كل شىء عداها يسندها جميعاً . وكل

مالا يستطاع وضعه هكذا ؛ فينبغى أن يعاد تشكيله ، أو يُستقصى بغير ما شفقة ، وبدون ما أسف . فإذا ما أريد أن يكون المخرج بين قوتين رئيسيتين واضحاً ؛ فينبغى ألا تكون هناك ذيول ملحقة من بواعث دخيلة تشوشه .

ثم إن المؤلف سوف يعيد اختيار مسرحيته فى ضوء قائمة المراجعة الحديدية ليكون على ثقة من أن المخرج فعّال خلال القسم كله الذى خصصه للمقاومة . إن المخرج ينبغى أن ينشأ فى حياة عند نقطة الهجوم ويظل حياً كل الحياة خلال التحول . ونهاية المسرحية سوف تحل المخرج .

ويتوق الكتاب المسرحيون الشبان إلى الحبكات الإضافية وحين يسألون عن موضوع المخرج الأولى للمسرحية يجيبون بفخر أن ما يبدو مخرجاً ثانياً غير متصل بالمعضلة الرئيسية ، هو مع التأمل يبين جزءاً من حبكة إضافية . ولكن سيجد مثل هؤلاء المؤلفين حين تتقدم بهم دراساتهم للفن المسرحى الحديث أن الحبكة المزدوجة الآن ذات حظوة جماهيرية أقل مما كانت عليها ذات يوم . ثم إن زيادة الخبرات غير السعيدة مع خطط قصة مشتبكة ، يرجح أن تقنع الكتاب بأنه من الفطنة إحكام الأشكال الأبسط أولا .

ولنوجز ثانية : الكاتب المسرحى حين يراجع المخرج فى خطيته يحسن به أن يسأل نفسه تلك الأسئلة :

١ – هل المخرج بين الأجزاء المتصارعة فى مسرحيتى واضح؟ (بالضبط ما يريدون إدراكه هل أنجز أو تقرر؟).

٢ – هل المخرج هام، ممتع؟

٣ – هل كتابتى – على المسرح، وبالحد الذى وصلته الآن – تبدو فى غير ما اعتدال مراوغة؟ ألا يكون من الأفضل لو بسطت حبكتى لتتضح أكثر؟

التسيير:

التسيير فى المسرحية ينشأ مباشرة من الرغبة الأولية للشخصية القائدة. وحين يريد، يكون المسرحية فعل، وحين يتوقف عن الإرادة، تقعد المسرحية وتستريح. وكلما ازدادت الشخصية عنفاً فى رغبتها ازدادت المسرحية حركة. إذا عرف المؤلف هذا سيشعر بالحاجة إلى مراجعة كتابته دائباً للتدليل على ما لبطل مسرحيته من جوع عاطفى. ومهما يكن من أمر، فليس مما يكفى أن يريد البطل وحده. وإذا أريد له وقت عمل صعب وممتع لينال رغبته، فينبغى أن يواجه بمقاومة عنيفة. وهذا يعنى أن الخصم أيضاً ينبغى أن يكون ذا أحاسيس قوية. وهكذا، فإن الكاتب المسرحى إذ يراجع التسيير فى مسرحيته، ينبغى أن يمنح تفكيره الذى لا ينقطع للرغبات الدافعة لبطل المسرحية ولخصمه معاً.

ومرة أخرى فلنوجز ... الكاتب المسرحى ، متأملاً العبارة الثالثة فى قائمة مراجعته الذهبية ، ينبغى أن يسأل نفسه هذه الأسئلة :

١ ــ هل رغبة الشخصية الرئيسية واضحة وقوية ، وهل هى ذات طبيعة من مثل تلك التى تكسب مشاركة الجمهور العاطفية ، وتشد انتباهه ؟

٢ ــ هل رغبة الخصم تخدم كمقاومة لرغبة الرجل الآخر ــ خدمة لها اعتبارها ؟

٣ ــ هل الرغبتان تلتقيان رأساً بطريقة تولد أعظم قدر ممكن من الحرارة المسرحية مطابقة للمخرج فى هذه المسرحية ؟

تنمية المسرحية

الفصل التاسع

من خلال عين الممثل

شركاء الكاتب المسرحي

غالباً ما يرجع فى المسرح إلى الخطّية المسرحية باعتبارها «علامات» مسرحية . إن هذه العلامات المسرحية ليست تماماً ذلك الشيء الذى يراه جمهور المسرح ويسمعه ، والذى يتجاوب معه بالدموع والضحكات، ولكنه التوجيهات المكتوبة لتلك المسرحية . وهى بهذا الاعتبار تشبه صحائف العلامات الموسيقية التى يعدها الملحن للجوقة الموسيقية . والرموز السوداء على مثل تلك الورقة ليست هى بذاتها الأنغام ، ولكنها توجيهات إليها . إنها تنبىء المغنى أين يضع صوته ، وتنبىء المتابعين بالآلات كيف يحركون أصابعهم ، والقائد كيف يعالج بيديه عصاه لكى ينتج تأثيرات موسيقية معينة . إن النظرة المتسعة للعمل المسرحى ترى أنه مجهود جماعى . فالمؤلف هو الفنان الأول فى التتابع، إنه صاحب الرؤية الأولى ، وهو الشخص الأول الذى يعمل شيئا ما متعيناً من تلك الرؤية إنه يأخذه من ضباب الأفكار ويفرزه فى الورق. ولكن بعد إذ يدونه ينبغى أن يسلمه بدوره إلى الآخرين ؛ إنهم

المفسرون . . . ؛ من الممثلين وفنانى المناظر ، والمهندسين ، والصناع، وينتظم الكل كفريق تحت إشراف مدير .

وإذ أن النجاح أو الفشل لخطية مسرحية جديدة يعتمد حتما على كيف تترجم بطريقة فعالة إلى تمثيل حى ، فهى توجب على المسرحى أن يعطى قدراً من التفكير فى الاحتياجات الأساسية لشركائه . ونصف بعضاً منها فيما يلى من صفحات . وأول ما يراعى من الاحتياجات تلك التى للممثل .

الموجودات المسرحية :

يتوقع الممثل من الكاتب المسرحى أن يؤلف مسرحيته فى تعبيرات من الموجودات الحية . فهو يعلم أن المادة الأساسية التى ينبغى على المؤلف أن يركب منها خطيته ،هى الأفكار والعواطف الإنسانية؛ الأمور الباطنية غير المرئية . ولكنه يعلم أيضاً أنه إذا كان لهذه المادة الباطنية أن تترجم إلى فعل محسوس على المسرح ؛ فانه ينبغى على الكاتب أن يقدم رموزاً ملائمة يستطيع الممثل أن يعمل بها .

وبعبارة أخرى ؛ فإن الممثل يطلب من المؤلف إذ يكتب توجيهات أدبية للتمثيل المسرحى — أن يفكر من أول تأليفه إلى آخره ، فى أشكال من الخيال المرئى والمسموع . وبينما المؤلف يكتب

ينبغي أن يرى المظهر المادى والحركات ، ويسمع الصوت — يرى التمثيل المحسوس للأفكار والأحاسيس الباطنية . ينبغي أن يخلق موجودات ؛ موجودات تثير حواس المشاهد الخمسة إثارة ملزمة إلى حد أنه لا يستطيع أن يفلت من الإحساس بالصدمة الشخصية ، أو لا يتأثر بها .

إن الممثل لا يستطيع أبداً أن يقف ساكناً على المسرح فى شخص أحد شخصيات المؤلف آملا أن يقرأ الجمهور ما بذهنه . إنه ينبغي أن يستخدم الكلمات ليكشف عن ذلك الذهن ؛ وينبغي أن يكون لديه ما هو أكثر من الكلمات . ينبغي أن يكون لديه تغيرات فى تعبير الوجه ، وأنواع عديدة من الحركات الجسمية . ينبغي أن يكون لديه كل تلك المظاهر الخارجية ليبرز ارتباطه الديناميكى بالموجودات الإنسانية الأخرى — كيف أنهم اجتذبوه أو صدوه ، كيف أثاروا همه الصاعدة والهابطة ، وكيف أثاروا دوافعه ليظهر الغضب والحب ، ليضرب ليخرب ، أو يدلل ويبنى .

إن عالم المسرح الذى تتحرك فيه الشخصية المسرحية ليس مليئاً فحسب بالموجودات الإنسانية ، ولكن أيضاً بالأشياء التى تستعملها . ويمكن أن تتخذ الأدوات والأوانى والأثاث مما تستعمله الشخصية المسرحية - وأيضاً الحوائط من حوله — يمكن أن تتخذ سمات شخصيته خيّرة أو شريرة لتتلاءم مع ما قد تستطيع تلك الأشياء

عمله فى نجاح أو إعاقة امرىء يبحث عن التعديل فى موقف ما . ولذلك فعلى الكاتب المسرحى أن يفكر فى كل تلك الموجودات التى تكوّن محيط الممثل . وتلك الأشياء بخاصة تصلح لأن تحوز وجوداً قد ظل طويلا مرتبطاً بحياة ذات فعالية لرجل أو امرأة . فكرسى معين جلس عليه لسنوات شخص ما يمكن بعد وفاته أن يعطى تأثيراً بطول البقاء يحترمه الناس . وذلك التأثير يمكن أن يكون بالتعاطف أو الهزؤ ، أو حتى الفزع . وهكذا ، ليس الكرسى فحسب، ولكن أيضاً المائدة ، والسرير ، والزهرة القائمة ، والكتاب وحتى غلاية مطبخ يمكن للمؤلف أن يجعلها ذات وجود .

تلك الموجودات ، إنسانية أو مضافة إلى الإنسانية ، تكون المجتمع المسرحى الذى يلعب فيه الممثل . إنها ضرورية له ضرورة مطلقة ، فبدونها لا يستطيع الممثل حتى أن يبدأ مهمة الإسقاط لذهن الكاتب المسرحى ، لأنها واسطته إلى الترجمة .

الشخصية ذات الأهمية

إنه لما يعادل الممثل أهمية ، خاصية الفرد المسرحى الذى عليه هو أن يتقمصه . وإذ أن الممثل بحكم وظيفته مفسر أكثر منه مبدعاً فينبغى أن تكون لديه المادة التى يعمل بها . إنه يجفل من أن يضطلع بسمات شخصية مرسومة رسماً ضئيلا — لأنه حينما يكون قدر ضئيل

من الإنسانية ليترجم ، فإنه نادراً ما يستطيع هو أن يكون ممثلا .
إن الممثل يريد دوراً مرسوماً جيداً ؛ دوراً مناسباً ذا تفاصيل
معتدلة ، يريد دوراً حينما يقرأه يثير عقله كله وقلبه كله ، ويجعله يبغى
الوقوف على قدميه ويضع يديه فى العمل . حقاً — يمكن أن يحس
الممثل كما لو أنه يتلقى شيئاً ما من الدفاق حين يسمع الكاتب
يقول حول نقطة معينة من سمات الشخصية : سيأخذ الممثل باله
من تلك . ومهما يكن من أمر ، فإن الممثل نادراً ما يكون راضياً
إذ يجد نفسه على المسرح يحاول بقواه الخاصة ، وبوجوده المجرد
كممثل ؛ أن يقنع جمهوراً بليد الإحساس أن السطور التى ينطقها
تعنى شيئاً أكثر مما وضعه الكاتب المسرحى فيها . إن الممثل يعرف
أن التمثيل يمكن أن يكون ذا جسد حقيقى إذا أضيف الثراء الذى لخيال
الممثل وليس أن يحل محله — إلى عقل الكاتب المسرحى .

إن الممثل يطلب أن تكون الشخصية التى يصورها هامة
لمبدعها . فإذا استطاع أن يرى من المسرحى أنه نفسه بطريقة أو
بأخرى لا يهتم كثيراً بالشخصية التى رسمها — وأنه لا يحب هذه
الشخصية أو يكرهها ، وأنه حقيقة قليل الاهتمام سواء حصلت
الشخصية على رغبة فؤادها أو لم تحصل — فالنتيجة أن الممثل لن
يجد شيئاً فى الدور يعمله . سيقول الممثل : قد يمكن أن يكون هناك
كتاب مسرحيون محايدون ولكنه لن يكون هناك أبداً تمثيل محايد
إذ أن المشاهدين سينصرفون جميعاً إلى بيوتهم .

وهناك أمر غالباً ما يفشل المسرحيون الشبان فى إدراكه ، وهو حقيقة أن الصفات الإنسانية للشخصية ينبغى أن يبالغ فيها لكى تكون مؤثرة على المسرح . قد يكون الشكل الذى يريد الكاتب المسرحى أن يصوره « رجلا عادياً » : الجار البقال ، أو العم جونى الذى يقطن جونز فيل .... ولكن الرجل الذى يجد طريقه أمام المشاهدين ينبغى أن تكون له منزلة أكثر قليلا من مثال كل يوم . ينبغى أن يتخير المؤلف سمات شخصية ناتئة بعينها ليستخدمها ، سلوكيات مضافاً إليها نوع خاص من الذكاء ؛ ربما حساً فكاهياً إيرلنديا ، أو شجاعة صابرة ثم يبنى هذه الملامح المعينة بعد إلى أن يبدو الشكل المسرحى مالكا لأفضل ما فى الأصل ، ويسوى الشكل كبيراً إلى حد يكفى ليسيطر على الانتباه .

كل منا يذكر الألعاب التى لعبها صغيراً حين كان يشخص ناساً ليسوا هو . والشخص الذى يتخيره الطفل ليكونه كان دوماً امرءاً أكبر ، أكثر استطاعة فى سبل الحياة منه . والصبى لا يريد أبداً أن يتخذ شخصاً ناشئاً مشابهاً له . اعتاد أن يكون طبيباً ، و « سائق أجرة » . « وصاحب دكان » و « مدير سرك » و « مخبراً » أو « راعى بقر » . كان الشخص دوماً واحداً ذا سمو لديه .

والكبير حين يجىء كمشاهد إلى دار المسرح ليشارك كوكل فى إبداء الاقتناع ، لديه نفس الرغبة فى أن يذيب نفسه فى المغامرات الجسمية والعاطفية والروحية للشخصية المشابهة له ، ولكنها فى نفس

الوقت أغنى من شخصيته . إن الشخصية التي يراها — ويحسها — يمكن أن تكون ملكا ، أو تكون شحاذاً . ليست التسمية هامة ، إن ما يؤثر في المشاهد حقيقة هو قدرة الشخصية على الحياة الجيدة ، أو على الأقل المثيرة ، في تتابع من الأحداث الحرجة .

وبعبارة أخرى فإن الممثل يتطلب أن الشخصية التي تعين ليتجسمها تكون بوجه ما ذات دلالة كافية لاستحضار شعور التجاوب من مشاهديه . يعني ينبغي أن يتأثر بصفة تجعله للتو بطلا . وهذا ضروري تماماً في مسرحية نثرية واقعية ، مثلما هو كذلك في مسرحية شعرية رومانسية ، وينبغي أن تكون ثمة لمسة قوية منها أيضاً في الكوميديا .

وحين نقول إن كل شخص في خطية الكاتب المسرحي ينبغي أن يكون له قوام « مسرحي » : فان هذا يتضمن بالطبع مقياساً للتناسب معقولا . ليس كل رجل أو امرأة أو صبي في القصه ، بحاجة إلى أن يمثل بنفس الدرجة من الجسامة كالبطل . ومع ذلك ؛ فان الممثل حتى لأصغر الأجزاء يتوقع أن يجد في دوره شيئاً ما على الأقل ذا خاصية صغيرة . ينبغي أن يكون قادراً على أن يمثل السفرجي أو خادم الفندق بجو أنيق غير معتاد ؛ ينبغي أن يكون قادراً على أن يصور الرجل ذا الأسمال الذي يظهر للحظة على الباب كامرىء يستأهل الذكر .

شخص يراد تأصيله

إن الممثل – كائناً ما كان الدور الذى يلعبه – يأمل فى توق أن تحتوى الخطية على الأقل على شخصية قائدة واحدة يستطيع الجمهور أن يمنحها محبته بسخاء . حتى أشد المشاهدين فظاظة سيحقق عقله وإحساسه فى شخص ما . وإذا لم يستطيع المشاهد أن يجعل نفسه يهتم شخصياً بنجاح أو فشل طائفة واحدة – على الأقل – فى المقاومة المسرحية . فيرجح أنه لن يعنى بالمقاومة إطلاقاً . وقد لاحظ الكاتب المسرحى الأمريكى « هوارد ليندساى » أن كل مؤلف شاب (يريد أن يكتب رواية عن عاهرة) ثم نبه الأذهان إلى حقيقة أن القليل جداً من روايات (العاهرات) تلك تنجح . حقيقة أنه من وقت إلى آخر يشكل المسرحى المتمرس بطلا من رجل شرير أو امرأة ويجنى الرضا عن عمله . والسبب الذى قاده إلى النجاح بعادة هى بالطبيعة غير واعدة – أنه قادر على أن يهب آثمه بعظمة متألقة تجعله – بنوع من العملية المعكوسة – بطلا من جانبه الخاص . والشرير العظيم هو رجل حاد الذهن ، شجاع ، قوى . إنه ذو ذهن حاد إلى درجة أنه يستطيع أن ينظر الحيوات (المستقيمة) تلك الضئيلة الخاطية حوله ؛ باحتقار ، له عنده تبريره .

هنا قوى تشتهى فى أى رجل . والكاتب المسرحى المتمرس يجعل آثمه ، متحكماً بالطريقة عينها التى تتحكم بها الشخصية الكبرى

نيطان فى الآثم نفسه . والكاتب المسرحى غير المتمرس يجعل (عاهرته)
سبب غير مرضية .

كل ممثل على خشبة المسرح يفيد حينما تكون المسرحية مؤسسة
سيساً راسخاً على فكرة « شخص يراد تأصيله » . كل الأشخاص
ـين يساعدون بطلا محبوباً يكونون ذوى دلالة فى عيون الجمهور لأنهم
ـاعدون غاية طيبة . وكل الناس الذين يضادونه هم بالمثل جديرون
للاحظة لأنهم يتهددون الغاية . ولنكرر : إن الممثل يريد أن يكون
دراً على أن يجعل الجمهور لديه إحساس نحوه . إنه لا يبغى أبداً أن
ظر إليه بغير اكتراث .

شىء يخشى

القاعدة الأولية للتصميم المسرحى هى المقابلة . فبدونها لن يكون
ـناك شكل، لن يكون هناك فوق بلا تحت، ولا ضوء بلا ظلمة، ولا جمال
لا قبح ، ولا خير بلا شر . وقاعدة المقابلة التى تستعمل فى كل جانب
خر من المسرحية تستعمل أيضاً فى العلاقة بين شخصية وشخصية ؛ فإذا
كان لدى الجمهور رجل واحد يريدون تأصيله ، فينبغى أن يكون لديهم
ـجل آخر يستأصلونه . هذا الرجل سيكون بالطبع ، الخصم .

ولقد أبدى بعضهم ملاحظاً أريباً إذ قال إن مسرحية قد نشطها
بطلها ، لن تكون أقوى أبداً منها حين تنشيط شريرها . ذلك لأن

الشرير يمدنا بالظلام الذى يجعل الشخصية المحبوبة تقف فى وضوح بكل خيريتها المنيرة . وكلما اشتد الشرير سواداً ازدادت أسباب خوف الجمهور من أفعاله ، وازداد الجمهور أيضاً اهتماماً بالبطل والرغبة فى أن يراه يظفر .

والكائن الذى نعبر عنه هنا بالشرير « ليس دوماً » بالطبع شخصية إنسانية . إنه قد لا يكون امرءاً على الإطلاق ، ولكن قوة تتحرك خلال عقول الناس؛ فالخطر الحقيقى على اقتران روميو وجولييت ليس « مونتاجى » ، أو « كابيولت » وما أشبه ، ولكن الكراهية العمياء المؤثرة على البيتين العريقين . والتأثير الأسود فى بيت الدمية ، ليس شخصية « تورفولد » عموماً ، الذى هو بالأولى فرد مهذب ، ولكن تحيزه العنيد .

والشىء الذى ينبغى على الكاتب المسرحى أن يجمله على ذكر منه دوماً هو ببساطة أن يعطى من تفكيره للقوة المضادة ، مثلما يعطى قوة الرئيسية ؛ وأن القوة المضادة ينبغى أن تكون شيئاً يستطيع الجمهور ن يخافه — ولذلك يكرهه — مع إحساس كاف يجعل انهزامها يبدو كأنه رغبة شاهقة .

الفعل

« إن هيكل المسرحية دوماً تمثيل صامت » هذا القول يحوى من

الصدق اليوم ما كان يحويه حين نطق به منذ أكثر من أربعين سنة مضت . وإذا كان ثمت شىء ما ليقال فهو أنه الآن أيضاً ذو صلاحية أكثر بسبب المترددين على الملاهى -- وبخاصة فى المسرح الأمريكى الحديث -- مماز اد من تفتيح العيون .

إن المسرحية الحوارية يمكن أن تحتوى على الكثير من المادة المسرحية الجوهرية ، ولكن الممثلين المستخدمين فى تمثيلها ، فرصتهم ضئيلة فى استغلالها لأنهم لا يستطيعون الإبانة عنها فى أفعال . إن الجمهور يريد أكثر من الكلمات ، إنه يريد دليلا شعورياً للعلاقات كلها فى الشخصيات جميعاً التى تحتويها المسرحية ، إنه يريد من تلك الشخصيات أن تبدى بالحركات كيف تحس نحو بعضها البعض ، ما إذا كانوا مرغمين على الاقتراب أو الارتداد ، الارتفاع أو الهبوط ، الامتداد أو الانكماش ، ذلك كله فيما يختص بارتباطاتهم ، وما إذا كانوا راغبين فى احتضان ، وتغذية ، وزيادة أو بسط كائنات بعضهم البعض الفعالة ، أو مراجعتها وتضييقها ، أو هدمها . إن الممثل لا يستطيع أن يعطى تعبيراً وافياً لكل تلك القوى المدومة إذا أنفق معظم وقته على خشبة المسرح وهو عقلانى فى كرسيه ؛ إنه ينبغى أن يفعل أشياء .

وإذن فواحدة من المتطلبات الأساسية للخطية الجديرة بخشبة المسرح أن تحتوى على توجيهات للاثارة الجسدية لها اعتبارها ، وهذا يعنى أنها ستحتوى على عدد حى معقول من الداخل والخارج ، والارتفاعات

والقعدات ، والاعتراضات من موضع إلى موضع . بل تعنى أيضاً أكثر من هذا . إن الحركات المشار إليها ينبغى أن تكون معبرة . إن الحركات لا يمكن أن تكون مجرد شغل آلى مسرحى حشر بغرض « تقوية » المسرحية صناعياً .

وعلى المسرحى أن يزرع بمثابرة الحركة التى تكشف عن الاتجاهات المتغيرة لمختلف الشخصيات تجاه بعضها البعض ؛ الحركة التى تعطى نطقاً مرئياً لرغبتهم فى مساعدة أو تعويق أنشطة بعضهم البعض .

إن الحركة الجسدية جزء هام جداً من الفعل المسرحى ، ولكنه ليس كل شىء فيه ؛ فهناك عامل حيوى آخر وهو التغيير . الممثل يطلب أن تكون الخطية مليئة بالتطورات الممتعة تحددها مقابلات قوية ؛ فالممثل يعلم أنه من غير المحتمل أن يستطيع تحمل دوره أمام الجمهور إذا كان سيجبر دوماً على أن يشغل الوضع هو هو على خشبة المسرح ويستخدم الناس أعينهم فى الخط عينه من المحاورة . إن دوره ينبغى أن ينمو ، والموقف ينبغى أن ينمو . ينبغى أن يكون ثمت مصاعد ومهابط ، ومداخل ومخارج . وأن مجرى الفعل الكلى ينبغى أن يجزر ويمد ثم يجزر مرة أخرى .

وعامل ثالث ، وربما أعظم أهمية فى الفعل المسرحى ، هو الإحساس الدائب بالقلق ؛ الإحساس بشىء ما ؛ دوما وشيك الوقوع . ينبغى أن يحس الممثل — طول الوقت وهو على المسرح — أن الجمهور يصغى إلى

كلماته ، وينظر إلى حركاته فى توقع ؛ مشوق ليرى ما سيفعله بعد . إن كينونة القلق تعنى أن المؤلف قد منح فكراً مناسباً للدوافع المحركة فى المسرحية ، تعنى أنه قد صمم الأزمة الرئيسية بطريقة تجعل الجمهور يريد أن يراها محاولة ، وهو يمسك بالحل للخطة الأشد تأثيراً قرب نهاية القصة ؛ فهو قد جعل لكل جزء موضعاً فى المسار المضطرد . وإذا أمكن للممثل أن يرى مثل هذا فى دوره الخاص ؛ فسيدرك أنه أيضاً ملىء بالأفعال .

الكلمات المجنحة

إن شخصيات المسرحية يمكن أن تكون محملة بالخيال ، وعلاقاتهم يمكن أن تكون مخططة بالأفعال ، وبعد فلعلهم أن يظلوا أبداً خرساً بسبب أنه ليس لديهم ألفاظ جيدة يتبادلونها مع بعضهم البعض . إن الممثل يشغل باله أولا بما عليه أن يقوله ، ثم هو عليه أن يشغل باله أكثر بالطريقة التى سيقول بها . الحوار المسرحى هو وسيلته الصوتية للاتصال بنظارته ، ومن ثم فهو حساس جداً لشكل الحوار . إن الممثل يدرك ، وإن لم يدرك ذلك كثير من المسرحيين الهواة غالباً ، إن ألفاظ المسرح ينبغى أن تكون أكثر بلاغة من مثيلاتها فى الحياة اليومية . إن تلك الألفاظ ينبغى أن تكون أكثر شيئا فى الإحكام ، أكثر شيئاً فى التحديد ، أكثر شيئاً فى اللذع . ينبغى أن تكون معبرة فى اقتدار . ومستدعاة فى قوة . إنها لن تكون أبداً تقريرية صرفة ، لأن هذا نسخ حرفى للكلام العادى خارج المسرح ، وفى هذا إنكار لمفهوم المسرح كله .

حتى فى أشد المسرحيات واقعية ، ينبغى أن يضاف إلى الحوار نكهة ؛ فالكاتب المسرحى يصممها ، وحين يجعلها تبدو طبيعية يعطيها فعلا معياراً زائداً من الطعم الملحى .

وطبعاً لا توجد هناك قواعد لكتابة الحوار ، ولن يكون أبداً ، لأن الحوار من أشد الأشياء شخصية فيما يتعلق بتأليف الكاتب المسرحى ومهما يكن من أمر ، فمن الممكن الإشارة إلى سمات عامة قليلة يمكن أن توجد فى أسطر أكثر المسرحيات نجاحاً .

أولا : اللغة سهلة أدبية ... الألفاظ أغلبها من الحياة اليومية . . الحوار يمكن نطقه عالياً وبيسر . . . الحوار سلس ، ليس به معضلة لسانية ، وإيقاعى به اهتزاز مستجاد . . . الكلمات القوية تجىء متقنة عند تلك النقاط من المحاورة حيث الأفكار بحاجة إلى التأكيد . وليست هناك جمل مشوشة ترف حول الممثل لتختلس أنفاسه ، أو تورط جهازه الصوتى ؛ فالألفاظ منتقاة جيداً ومنسقة جيداً .

ثانياً : تميل المحادثة إلى أن تكون قصيرة ؛ فهناك فكرة ، وفكرة واحدة فحسب فى كل حديث . والجمل نمطياً قصيرة ومستقيمة . وينبغى لها أن تكون بهذه الطريقة حتى يستطيع النظارة أن يمسكوا بها طول السياق ؛ اللهم إلا فى المسرحية الشعرية كما هو الحال عند شكسبير ، فإن عدد الكلمات فى كل جملة لا يتجاوز الخمسة والعشرين . وكثير من من الجمل أقل بكثير من أجزاء الجملة .

ثالثاً : . . . الحوار المؤثر ذو استمرار ؛ فالشخص الذى يصغى إليه قد يحس إحساساً متميزاً بالنقص إذا توقف تتابع المنطوق فى أى موضع قبل نهاية المنظر ؛ فكل حديث يستدعى الذى يليه ، وكل شخصية مرغمة على أن تجيب على الأخرى بسبب الطريقة التى تتكلم بها .

والمؤلف الشاب الذى يرغب فى أن يطبق على حواره اختبار الاستمرار ، يستطيع أن يسأل نفسه سؤالين:

(ا) هل محادثاتى تقفز ؟ هل كل واحد بدوره يقفز إلى الجانب الآخر فى الحوار بطريقة تضطره إلى تلقيه وإلى رد الكلام ؟

(ب) هل طريقة (خذ وهات) فى النشاط الشفاهى يستطاع إيقافها عند أية نقطة بلا تعد على حاسة الترقب لدى النظارة ؟

إذا استطاع المؤلف أن يجيب بثقة (نعم) على السؤال الأول وبـ (لا) على الثانى ، فليكن على شىء من الثقة أن سطوره ماضية قدماً .

والأعظم من هذا كله أهمية ، أن يكون الحوار المسرحى ثرياً بإشارته ، مليئاً بالخيال ، يجتذب خيال النظارة . بهذا يكون الحوار اقتصادياً جداً فى البيان ، وأنه لا يزال يتضمن الكثير . إن أفضل أجزاء المسرحية ، وإن أعظم الأفكار والعواطف إثارة ، تجدها مبنية بين السطور .

إن المقدرة على كتابة الحوار البليغ تنبع جزئياً من هبة طبيعية فى الحديث . وإلى مدى عظيم تنمو بالممارسة غير المنقطعة يعضدها قراءة واعية لنماذج عديدة جيدة .

الفصل العاشر

من خلال عيني فنان المناظر

اهتمام المصمم بالجو المحيط

ما يهتم به فنان المناظر (يشار إليه عادة بالمصمم) هو عنصر البيئة المرئية . إنه هو الذى ينبغى أن يبتكر الأوضاع للفعل المسرحى . إن الوضع الذى يعمله لا ينبغى فحسب أن يموضع الفعل المسرحى ، ولكن أيضاً يزوده بمسائل معمارية وميكانيكية ، ويحيطه بإحساس يبعث على الإقناع . إن الفنان يجب أن تكون له حرية معتبرة لتخطيطه ، وهو يدرك أنه لن يستطيع أن يمضى فى هذا بعيداً حتى يلم أيضاً بما دار فى ذهن الكاتب المسرحى . إن الأفعال والأجواء هى بالطبيعة تتبادل التأثر والتأثير إلى درجة أنه من المستحيل منطقياً إتمام ، أو حق التفكير ، فى واحد منهما بدون الآخر . فكلاهما جزء من التصميم نفسه ، ولذلك قبل أن يبدأ فنان المناظر فى مواءمة خياله الخاص بمشكلة الوضع ، فإنه يتوقع من الكاتب المسرحى أن يلتقى وثلاثة أو أربعة متطلبات عامة فيما يتصل بتخطيط الوضع .

الجو المعبر :

والطلب الأول الذى يطلبه الفنان من المؤلف هو أن يحدد بالضبط

الذى يريد لشخصياته أن تتحرك فيه . وهنالك عديد من الأسئلة ينبغى هو أن يحدد بالضبط نوع الجو المحيط توجيهها : هل الجو المحيط خفيف أو ثقيل ، من النوع الذى يغذى الإحساس بالرومانسية أو الكوميديا ، أو من النوع الذى يولد الأحاسيس السوداء للتراجيديا ؟ وبالضبط أين المكان الذى تلتقطه المسرحى لقصته ؟ هل هو فى الريف ، أو فى بلدة صغيرة ، أو فى المدنية فإذا كان المكان مدينة فأى المدن ؟ (نيويورك وشيكاجو وأتلانتا ذات شخصيات بيئية متغايرة تغايراً كلياً ، فإذا كان الوضع شقة ، فأى نمط من الشقق : أثرية من الطبقة المتوسطة ... أم فقيرة ؟

كل تفاصيل الحجرة : ارتفاع السقف ... حجم الأبواب ... لون ورق الحائط ... ستائر النوافذ . . . الأثاث .. تركيبات الإضاءة ؛ كلها تنتج تأثيراً على أفكار شاغلى الحجرة . والتفصيلات عينها تعكس ببلاغة أذواق وأشواق الناس الذين يعايشونهم . وهذا صادق بخاصة فيما يتصل بالديكورات التى ينصبها شاغلو الحجرة : الزهور .. الأوانى .. الصور .. ثم بالطبع تلك الستائر الواشية دوما . ويساوى هذا تعبيرية ، الأدوات والأوانى ، والمواد المنزلية الأخرى التى يتداولها شاغلو الحجرة والتى هى لهذا قد أصبحت تقريباً امتداداً للشخصيات الإنسانية نفسها .

وهنا مثال نموذجى لوصف مسرحى مأخوذ من المنظر الثانى فى الفصل الأول من مسرحية (يوجين أونيل) : «ماوراء الأفق » :

حجرة الجلوس فى بيت عزبة « مايو » حوالى الساعة التاسعة فى

نفس الليلة على اليسار نافذتان تطلان على الحقول . تجاه الحائط بين النافذتين مكتب عتيق الطراز مصنوع من خشب الجوز . فى الركن الشمالى ، خلفاً ، بوفيه بمرآة ، وفى الحائط الخلفى ليمين البوفيه ، نافذة تطل على الشارع . ويجاور النافذة باب يفضى إلى الفناء . وفى أقصى اليمين ، أريكة منجدة بشعر فرس أسود ، ثم باب آخر يفتح على حجرة النوم . وفى الركن ، كرسى ذو ظهر مستقيم . وفى الحائط الأيمن ، قرب الوسط ، ممر له باب مفتوح يؤدى إلى المطبخ . وفى أقصى الأمام موقد دفاية مزدوجة بفحم ، وسطل الفحم ... إلخ . وفى وسط الأرضية المغطاة حديثاً ببساط ، مائدة طعام مصنوعة من البلوط ذات غطاء أحمر وفى وسط المائدة مصباح زيت كبير للقراءة . ثمة أربعة كراسى ، ثلاثة منها هزازة ، أغطية ظهورها من الكروشيه ، وواحد مستقيم الظهر ، موضوعة حول المائدة والحوائط مغطاة بورق أحمر قاتم ذى نمط طومارى .

كل شىء فى الحجرة نظيف ، أحسنت صيانته ، وفى موضعه المضبوط ، وبعد فليس هنا ما يوحى بأى تأنق فيما يتصل بالكل . بالأحرى الجو ؛ جو راحة وتنسيق لثراء بسيط ، نالته الأسرة بمشقة ، ولكنها تتمتع به وتسوسه كوحدة .

وفى بداية الفصل الثانى تتفسير شخصية أسرة مايو وأحوالها ، والأوضاع تعكس التغيير .

(المنظر الثانى تماماً مثل الفصل الأول . حجرة جلوس ببيت العزبة

حوالى الثانية عشرة والنصف من ظهر يوم حار ذى شمس محرقة فى منتصف الصيف ، بعد سنوات ثلاث . كل النوافذ مغلقة ، ولكن لا نسمة تثير الستائر البيضاء المغبرة . ستارة بابه مرقعة فى المؤخرة ، ومن خلالها يمكن أن يرى الفناء ، وامتداد مرجته الصغيرة يشطرها ممر قذر يفضى إلى الباب من البوابة فى السور الأبيض المحصن بالأوتاد ، والذى يحد الطريق .

لقد تغيرت الحجرة ، ليس كثيراً فى مظهرها الخارجى مثلما فى جوها العام . وتفصيلات قليلة ذات مغزى تعطى دليلا على الإهمال ؛ على عدم الاقتدار ، على أن بذور شقاء بسبيل أن تبذر . بدت الكراسى وسخة من نقص الطلاء ، وغطاء المائدة مبقع ومعوج ، وأبدت الخروم فى الستائر لعبة طفل قد ذهب أحد ذراعيها ، موضوعة تحت المائدة ، وفأس قائمة فى ركن ، ومعطف رجل ملقى على المتكأ فى المؤخرة والمكتب قد تكومت عليه نثريات ، وعدد من الكتب مكدس بإهمال على جانب الدولاب . إن ما لظهيرة اليوم المشمس اللافح من إنهاك يبدو وقد تغلغل إلى الداخل ، تلبساً حتى للأشياء الموات ، رداء الضنى القاطع كل رجاء .

وبعد سنوات خمس انحدر سكان البيت أكثر ، والكاتب المسرحى يشير إلى ذلك بصرياً عند مستهل الفصل الثالث .

(جو الحجرة كله ، مقارناً به فى السنوات الأولى ، جو فقر مألوف

إلى درجة اليأس والاستسلام ، حتى لم يعد بعدُ خجلا أو حتى داريًا بنفسه) [١] .

وقد أعطى التقـدم المدهش للمصباح الكهربى وكل الأجهزة المعقدة التى ابتكرت للتحكم فى اتجاه إسقاط الضوء ، وفى لونه ، وفى كثافته على المسرح ـ قد أعطى ذلك كله فنان المناظر ـ فى أيامنا هذه ـ فرصاً جديدة لإبداع تأثيرات ضوء الشمس ، ضوء المصباح ، ضوء الشمعة ، وضوء النهار ؛ وحتى إظهار تغير الفصول . ولذلك فهو يأمل فى توق من الكاتب المسرحى حينما يعد خطيته أن يتخذ قراراً واضح التحديد عن زمن اليوم أو الشهر ؛ ما إذا كانت السماء صافية أو مغيمة ، وما الطقس الجوى داخل الحجرة وخارج الشباك ؟ فكل تلك الأشياء ذات تأثير على الشخصيات التى سيصورها الممثلون ، وفنان المناظر يريد أن يكون قادراً على استخدامها .

والمؤلف الحديث ولو أنه يكتب وصفاً تام الاستيفاء عما فى ذهنه عن الأوضاع ، غير أنه لا يستطيع تدوين كل شىء . فإذا فعل ذلك فعليه أن يكدس حواره بتوجيهات مسرحية كثيرة إلى الحد الذى لا يبقى فيه للكلمات المنطوقة إلا حيز ضئيل . ولذلك فما يفعله المؤلف عادة ، هو أن يصف بالأولى الحالة البصرية التى فى ذهنه تماماً ، ثم يضيف ملاحظات

---

(١) يوجين أونيل (ما وراء الأفق) .

خاصة كافية فيما يتصل بالعمارة أو الأثاث لتشير إلى بقية الأوضاع . وعند تلك النقطة يضطلع فنان المناظر بمهمته . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا العضو من جماعة المفسرين بينما هو يمضى فى عمل رسومه ؛ يريد أن يحس أن الكاتب المسرحى برغم أنه يستخدم فحسب كلمات قليلة ليصف البيئة قد أحس فعلا وجود هذه البيئة إحساساً كاملا خالصاً على طول طريق تأليفه ، إلى حد أنه ينضم كل جزء من العمل مع البيئة .

قدر من الفراغ

إن الحجم القياسى لفتحة ستارة المسرح اليوم حوالى ٣٠ قدماً . وفراغ التمثيل خلف خط الستارة له نفس الاتساع ، وهذه مساحة كبيرة حقاً ، وفنان المناظر يتوقع من المؤلف أن يحسن استغلالها جميعاً ، متجنباً الميل الشائع إلى تكوين الأبواب والقطع الثقيلة من الأثاث فى جانب من الحجرة ، وترك الجانب الآخر عارياً .

ومن أكثر الأشياء التى يمكن استغلالها على المسرح ، الفراغ ، وعلى الكاتب المسرحى أن يفيد منه كل الفائدة . إن الفراغ الذى يلقى الشخصية المسرحية يمنحه تفرداً وعظمة . ولهذا السبب فإن أشكال القادة فى قصة مسرحية بحاجة إلى أن توزع على مساحة التمثيل لتتلاءم مع الخطة التى تعطى كلا منهم فراغاً يؤسس فيه نفسه . وبالطبع ، فإن المسافات يمكن إهمالها حينما يكون هناك أسباب وجيهة ، لأن تتجمع

الشخصيات معاً ؛ ولكن الكاتب المسرحى يكون حكيما حينما يفكر فى تصميم الفراغ بنفس القدر . إن الأبواب التى أجيد فصلها ، والنوافذ ، والأثاث ، لا تساعد فحسب على توضيح الممثلين كلا حيث يمكن إجادة تصويره حين سكونه ؛ ولكن تمنحهم أيضا فرصا للحركات المعبرة خلال الفراغ حينما يمضون فى التمثيل .

وبينما يميل معظم الكتاب المبتدئين إلى التفكير فى الأوضاع المسرحية فى حدود مكانية ضئيلة جداً يظنونها أحسن لإخراج قصتهم المسرحية ، فإن الخطأ قليل فى الطريق المضاد . والخطأ الشائع فى هذا النوع شيوعاً تفوق شدته حدود التصور ، يحدث فى اتجاه العمق .

إن المساحة التمثيلية بعرض ٣٠ قدما ، نادراً ما تمتد خلفاً من خط الستارة أكثر من ١٥ قدماً أو ٢٠ قدماً على الأكثر . ويحتمل أن منظر تحدر السماء ، وخلفيات أخرى لقطع من مناظر طبيعية معينة ، مثل ظلال جبال قصية ، أو قمم سقوف ، يمكن جميعها أن توضع خلفاً أبعد ، ولكن عمق الوضع الرئيسى من الأمام إلى الخلف لن يكون أبداً بمقدار العرض .

وهذا يعنى أن الكاتب المسرحى ينبغى أن يكون حريصاً فى ألا يسأل عن أبواب كثيرة جدا ، أو مناضد أو دواليب على جوانب الحوائط ، ففنان المناظر لن يكون قادراً على إيجادها جميعاً تمت .

جودة الرواء

بسبب الطريقة التى يجلس بها المشاهدون فى قاعة عامة ، وبسبب الطريقة التى تضاء بها مساحة التمثيل ، فإن ثمت مواضع معينة على خشبة المسرح أكثر ملاءمة للتمثيل المسرحى من غيرها . وبعامة فإن أفضل مكان هو شقة عريضة من خشبة المسرح تمتد يميناً وشمالا إلى حوالى خمسة أقدام من جوانب إطار ستارة المسرح . وإنه لحق أن إضاءة خاصة سواء وقتية أو دائمة يمكن أن تلتقط — مؤكدة — جزءا معيناً من الوضع فى المؤخرة أو يميناً أو شمالا ، ومهما يكن من شىء فإن المؤلف إذا كان يطلب هذا النوع الخاص من التنظيم لمساحته التمثيلية ، فإنه ينبغى له عمله بإدراك حسن يعنى أنه مفتوح العينين للتأثير الجيد وليس مهملا له .

وغالباً فالمؤلف يعرض خطة فقيرة حينما يطلب لبداية هامة طريقاً مستقيماً فى اتجاه الركن الأيمن أو الأيسر ، أو يضع أريكة أو كرسياً لمجرى هام من الحوار فى أقصى جانب من الحائط . ومن المرجح جداً أن الممثلين حينما يرغمون على استخدام مثل تلك المداخل والأثاث — أن يجدوا أنفسهم خارجين عن مرأى المشاهدين موضوعين بعيداً هنا على نفس الجانب من القاعة .

وعلى نحو ما حكمنا بالفقر لما صممت الكراسى لتستخدم فى المناظر الهامة ، ودفع بها تجاه ظهر الحائط ، هنا أيضاً حيث الضوء ينبغى توفيره

للمنظر ، فإنه نادراً ما يكون قوياً قوة كافية لإضاءة واضحة حقيقية لوجوه الممثلين . وحينما ينطق بحوار ممتد من هذه المساحة ، فإنه يبدو عادة آتياً من مسافة مضببة إلى الحد الذى يفتقد فيه أى إحساس بالألفة .

وما قيل هنا حول وضع الأدوات للتمثيل ، ينطبق أيضاً — إلى حد له اعتباره — على تصميم المنظر نفسه — فما هو تصويرياً يعطى أعظم الملامح تعبيرية ، ينبغى ألا يركز فى الجانب أبداً ، ولكن فى الوسط والخلف ، فى تلك المواضع حيث يستطيع المشاهدون رؤيتها جيداً رؤية متساوية من الوسط واليمين والشمال من القاعة ، فى كلا أسفل الدرج وفى الشرفات .

وبعد إذ قد فعل الكاتب المسرحى ذلك ، ينبغى أن يعطى بعض التفكير أيضاً للحوائط الجانبية من نصيب المسرح . فإذا لم تكن تلك مصممة بكفاية فستبدو عارية جداً وبخاصة للمشاهدين الذين يحدقون فيها مباشرة عبر القاعة .

ولكى يتجنب الكاتب المسرحى الأخطاء الأكثر شيوعاً فى التصميم الفراغى ، بما فى ذلك الرونق الذى يتضمنه ، ينبغى له أن يعمل دراسة كاملة لدار التمثيل التى يأمل تقديم إنتاجه فيها — أو دار مماثلة لها — ثم ينفذ قياسياً خططه الأرضية بعناية . وبعد إذ يعمل هذا فى مسرحيات عدة ، يتمرس ذهنه على الإحساس بالمسرح إلى درجة أنه لن يكون بحاجة إلى إعداد رسوم بعد لمعاونته .

الأوضاع التجريبية :

تنطبق الإرشادات التى فى الفقرات السابقة على البيئات المرئية فى أكثر مبانى المسرح تقليدية . والمسرحيون الشبان ـ اليوم مهما يكن من أمر ، يقومون بعمل تجارب كتابية ممتعة وكثيرة فى أشكال تطرح ظهرياً ، حدود إطار ستارة المسرح قديماً أو تلغى الإطار كلية . وبعض منهم وبخاصة أولئك الذين يكتبون لتقدم مسرحياتهم خارج وطنهم ، يتصورون أن يجرى تمثيل مسرحياتهم ليس على مسرح واحد ولكن على مسرحين أو ثلاثة . وكلما يمضى الزمن ، فإن مساحات تمثيلية جديدة وأكثر مرونة أيضاً — تبتكر . والكاتب المسرحى كمبدع ، له الحق فى أن يفكر فى أحسن الوسائل الممكنة لإسقاط رؤيته . ولكن مهما يكن من أمر شكل مكان التمثيل الذى يريد مسرحيته أن تقدم فيه ، ينبغى أن يتأكد أن شكل الوضع ، وروح المسرحية متحدين بدرجة أن يستطيع الممثلون استخدام الأوضاع جيدا ، وأن يستطيع المشاهدون رؤيتها بوضوح .

مشكلة الاقتصاد فى النفقات :

يتسبب كثير من صراع مصمم المناظر عن الحالة المزمنة لميزانيته . وغالباً حينما يسمعه المؤلف ثائراً حول بعض البنود المقترحة ، ويخلص من ذلك إلى أنه فرد غير متعاون مع الزمرة ـــ لا يتحقق أن المصمم قلق فحسب من التكاليف . إن الفنان يجب أن يحلم مع الكاتب بالنفدران

اللازوردية ، والشرفات الذهبية الانسيابية ، والسلالم المنحنية المصنوعة صنعاً يأخذ باللب ، ولكنه يعلم واقعياً أنه لا يستطيع أبداً أن يبنيها .

وهنا بعض أطراف سيعطيها فنان المناظر للكاتب المسرحى — مفترضاً أن المؤلف يريد حقيقة أن تمثل مسرحيته ، وإلا فليدرك أنها لن تمثل إذا تكلفت الكثير جداً .

* لا تصمم تمثيلك لخمس أوضاع مختلفة إن كانت اثنتان تخدمان جيداً غالبا ما تربح كثافة التمثيل بالتركيز .

* اجعل كل وضع بسيطاً قدر ما تستطيع دون أن تعرض للخطر صفاته التعبيرية . تجنب كل ما هو غير ضرورى ، يعنى ما تكرر بغير معنى .

* تردد قبل أن تقرر سؤال فنان المناظر عن كاتدرائية سانت جون المقدسة أو المحطة الرئيسية الكبرى ؛ فإذا كان ينبغى أن تلتقط مكاناً كهذا فلا تطلب وضعاً لمنظر كامل . تخير موضعاً تكون فيه التفاصيل المعمارية والأثاث نسبياً غير معقدة — ركن ، ممر ، مقعد تحت شباك — ثم اعمل زاوية فى الحوائط بطريقة تغلق منظر بقية البناء .

* تذكر أن التكريس هو أشد مواد البناء للمنظر غلاء . ولهذا السبب لا تسأل عن أبواب أكثر صلابة أو طرق ذات مرقاة أكثر مما

ينبغي أن يكون . كن اقتصادياً في المنصات . إنها لن تضيف ولو طفيفاً إلى قيمة عرضك . ولـكنها تستطيع بسهولة جداً أن تضاعف التكاليف مراراً عديدة .

* أفد إفادة كاملة من إمكانيات الإضاءة ، فإن بضع مواضع من الضوء متحكماً فيها بثبات ممكن أن تخفض تـكليف وضع إلى النصف ، وفي نفس الوقت تزيد من الخاصية التعبـــــيرية زيادة عظيمة .

الفصل الحادى عشر

من خلال عينى مدير المسرح

تمثيـــل منظم

إن مدير المسرح عضو من أهم أعضاء الفريق العامل فى المسرح ، فهو يباشر العرض خلال تمثيل المسرحية . قد يحلم البعض برؤى جميلة ، ويزهون بإنتاجهم تحت إسم الفن . أما مدير المسرح فينظر إلى جهود المبدعين والمفسرين على أنها مرتبطة معاً فى عرض مؤثر مدة ساعتين ، عرض لا يشوهه دخول خاطىء ، لا توقفات غير متوقعة ، لا ضربات خاطئة لعصا البلياردو ، لا مناظر أو أصوات مشوشة ، لاشىء يقطع الانتباه الداخل للجمهور .

إن مدير المسرح رجل دؤوب على مشقة العمل ، وذو ضمير ، وغالباً ما يكون أيضاً إنساناً ضجراً . وإذ أن هناك العديد من التفاصيل حول التمثيل ، والمناظر ، والمقتنيات ، والإضاءة ، والملابس ، والتأثيرات الصوتية التى قد يعتريها الخطأ فى المجرى الطبيعى حتى للتمثيل المستجاد كم يكون مدير المسرح ممتناً عميق الامتنان للكاتب المسرحى الذى يعطيه فى المحل الأول خطية جيدة التنسيق .

إنه يرجو بحرارة أن يكون دخول وخروج كل ممثل متسما بالوضوح، وهو يرجو بنفس الحماس أن يسمح المؤلف بقدر من الوقت خارج المسرح لمثل تلك التغييرات ، كتغيير الملابس . والكاتب المسرحى الذى يخصص صفحة كاملة بين دخول فى ثوب مرة والعودة للجمهور فى ثوب ثان ؛ قد لا يعلم أن الوقت الذى سمح به لهذا التغيير هى ثانية ضئيلة . (ربما أنفق هو ساعة يكتب تلك الصفحة ، ولذلك فهو يشعر أن الوقت الذى يستغرقه التمثيل ينبغى أن يكون كبيراً بالمثل) .

موضع ثان يبحث مدير المسرح فيه عن التفكير الواعى ، وذلك فى التغييرات بين المناظر خلال فصل ما . وإذ أن مثل تلك المناظر تصمم عادة ليتبع أحدها الآخر بفترات زمنية لأدنى حد ، فان الممثلين إذ يقفلون منظراً فى أحد الثياب ، ويفتتحون منظراً تالياً فى ثوب آخر ، يجدون أن تغيير الملابس المتطلب منهم يستحيل عمله فى الفترة القصيرة المشار إليها . ويكون الكاتب المسرحى فطناً إذ يتوقع هذه المشكلة وينفذ تمثيله بطريقة أن يجعل الممثل يخرج من المسرح قبل نهاية الفصل الأول ويحضره ثانية بعد لحظة أو لحظتين من افتتاح الفصل التالى .

وطوال تغييرات الملابس فان على مدير المسرح أن يشغل بتغييرات المناظر . إن عمله فى الإشراف يمكن طبعاً تبسيطه بغير قياس حينما يكون هناك تغيير واحد للملابس أو تغييران ، ويحدث ذلك بتلاؤم فى فترات الفصول . ولكنه يعلم أيضاً أن هذا ليس دوماً ممكناً ، فان بعض القصص

لمسرحية مقيدة بأن توضع فى أماكن عدة متفرقة ، وبعض تغييرات للابس ينبغى عملها سريعاً خلال تقسيمات الفصل . ومع تقبل مدير المسرح حقيقة أن مثل هذا التصميم المسرحية ضرورى غالباً ، فانه يستثار حينما كتشف أن بعض التغييرات الشاقة المعينة جائية بلا سبب واضح فى فترة ين التوقفات . وحين يقرأ مدير المسرح خطية فيها منظر لعشر دقائق عن داخل المعقد للغواصة الجبارة « بهموث » ويتبعه منظر قصير آخر فى الغابة ضخمة « ردوود » ، وهذا بدوره يتلوه منظر قصير مساو قبل الهيكل ، كاتدرائية . سانت باتريك — يدرك أن المشكلة التى يواجهها للتحكم ، « الإحساس بالاستمرار » ، مشكلة جسيمة .

إن الملابس والمناظر نقطتان فحسب يستطيع المؤلف أن يثمر فيها اونه مع مدير مسرحه . والنقاط الأخرى تشمل الأصوات خارج المسرح الموسيقى ، والتأثيرات الصوتية ، والإضاءة والمقتنيات .

وأفضل طريقة لإزالة ما يعترض سلاسة التمثيل مع عقبات غير ىرورية ، هو أن يمر الكاتب المسرحى على خطيته صفحة صفحة فى ناية ليرى إن كانت هناك نقاط فى التصميم يمكن إصلاحها قبل أن تصبح سرحية فى أيدى هيئة الإخراج .

الفصل الثانى عشر

من خلال عينى المشاهدين

المسرح كمؤسسة اجتماعية

فن المسرح من بين الفنون جميعها فى العالم، هو أكثرها ـ فى أساسه ـ تشاركية؛ فكاتب القصة، والمصور، والراقص، والموسيقى ولو أنهم قد يشاركون آخرين العمل، إلا أنهم ـ وغالباً ما يكون ذلك ـ يتقنون أشكالهم، كل على حدة. وإذا ما أنجزوا أعمالهم فإنهم يقدمونها ـ ليس لتجمعات كبيرة من الناس، ولكن لمجموعات مختارة وهذا لا يصدق على من يمتهن مهنة المسرح. فهو يعلم منذ البداية إلى النهاية أنه يبدع فرداً كجزء من مجموعة، وأن الأشياء التى يعمل ينبغى أن تحظى برضى حشود كبيرة متعددة. وهو يدرك أنه مالم يفعل ذلك فلن ينظر إليه، سواء من رفقائه أو من الجمهور الغفير ـ كفنان على الإطلاق. حقيقة وحيدة ينبغى أن تثبت أبداً فى ذهنه، وهى أن المسرح مؤسسة اجتماعية شامخة.

ذهن المشاهدين

الكاتب المسرحى يكتب لمشاهدين؛ يكتب ليؤثر فيهم. وهو

يكتب ليوصل شيئاً إليهم وينال الاستجابة منهم . وسواء كان عقله المبدع يتحدث مع كائنات الأوليمب الإلهية ، أو المخلوقات الحقيرة فى زمان وبيء سواء كان يتصور نفسه شاعراً ، أو نبياً ، أو منظم حفلات بسيطاً يتهته فإن غرضه النهائى سيكون دوماً هو هو ، أن يحرك النظارة .

وإذن فلكى يكتب كل مسرحى كتابة مؤثرة ينبغى عليه أن يقوم بدراسة قريبة لمشاهدى المسرحيات . ينبغى عليه أن يشاهد عديداً من النظارة لعديد من المسرحيات فى عديد من ألوان الظروف المختلفة. ينبغى عليه أن يجلس معهم ، يتكلم معهم ، يصغى إلى ملاحظاتهم خلال فترات التوقف ويلاحظهم بعناية حينما يدخلون المسرح وحينما يغادرونه . وينبغى عليه أيضاً أن يرى هؤلاء الناس فى منازلهم وفى أعمالهم . وهكذا يتعلم شيئاً فشيئاً حقائق معينة عن عادات انتباههم ، وعن الأشياء التى يريدونها حينما يجيئون إلى المسرح ، ووفق تلك الاكتشافات يشكل وجهة نظره الخاصة بكتابته .

وبلا شك فإن الحقيقة الأولى ـــ وربما الأعظم أهمية ـــ التى يجدها المؤلف هو أن جمهور النظارة ذو عقل حدث . وبصرف النظر عن أعمار الأفراد فى المجموعة ، وعن مدى ضلال اتجاهاتهم خارج المسرح ـــ فإن عقلهم الجمعى حينما يكونون هناك بالمسرح ، هو ـ تحديداً ـ عقل حدث .

لقد جاءوا إلى ردهة « اصطناع الاقتناع » للعب ، وإذ أنه من المستحيل أن ينغمس امرؤ فى اللعبة الجريئة بلا تحفظ حينما يكون عقل المرء متقادماً ، مشغولا بشكوك ملازمة ومتاعب . فكل واحد بارادته يسقط لاحظة حمل النضوج . هذا أحد الأسباب للطبيعة الشبيه بالطفولة عند المشاهدين .

هناك سبب آخر متصل بسيكولوجية الحشد . وهو أن الناس حين يتجمعون معاً ليس فى المسرح فحسب، بل فى أى مكان، يميلون أن يسلكوا كأصغر مما يسلكون وهم فرادى . فهم يضحكون بطلاقة أكثر ، ويبكون بحرية أكثر ، ويذعنون بقابلية أكثر لمظاهر الفزع والغضب والكراهية وهم يفعلون هذا ، لأن هذه الأفعال بدائية . وإذ أن معظم الناس أكثر تشابهاً فى خصائص طفولتهم دون خصائصهم فى مرحلة نموهم المكتسب فانهم يتبادلون التأثر والتأثير على مستوى حدث أساساً . إنهم ينبذون قيود عاداتهم المتعلمة ويعملون بطبيعية .

وبينما السمة العقلية لنظارة فى المسرح هى الحداثة ، فانها ليست خرقاء أبداً . وكحقيقة مقررة فانها دوماً حادة التنبه . إنها دوماً ثاقبة الفكر . والمؤلفون الذين يخطئون روح الحداثة لنقص فى ذكائهم يفشلون أبداً . إن شبه الطفولة لدى الجمهور يتضح ببساطة فى اتجاهه العام ، فى استعداده للاقتناع ، فى رغبته أن يحث مثلما يرغب فى أن يفكر .

والكاتب المسرحي حينما يبدأ الكتابة عليه أن يدرك هذه الحالة العقلية ، ويحسب حسابها في الطريقة التي يقدم بها مادته ، فليتجنب التجريدات العقلية ، وليستخدم التخييل . وإذ أن وسيلته أدبية ، فليجعل ألفاظه تبني الصور ، الصور من النوع الذي يبهج الأطفال ، ثرية بالمثيرات ، حية بالحساسية . إنه يعمل ليؤثر في مشاهديه من خلال ميادين انطباعات عديدة ومختلفة . إنه يلجأ إلى آذانهم . إنه يلجأ إلى عيونهم . إنه يستخدم اللون ، والحركة ، والعناصر المهرجانية،والرقص ، أي لون من الأشياء التي تجعل المشاهد ينسى حيناً المقعد الذي يشغله ، ويرى بنفسه في الفعل الذي على المسرح ليحس إحساس طفل يلعب .

ولكن ليس يعني هذا أن المؤلف يتوقع أن يتوقف الجمهور عن التفكير . إن ذهن النظارة نشط — حتى أولئك النظارة بادي السذاجة — فيه الكثير من حكمة الأزمان . والمؤلف ينبغي أن يتعامل على هذا سواء رضي أم لم يرض .

وحين ينظر المسرحي إلى مشكلة الدعوى المسرحية بنظرة متسعة الأفق جداً ، سرعان ما يجد أن الجمهور يدفع على المجيء للمسرحية برغبات ثلاث قوية : الرغبة الأولى هي للتسلية . فكل الناس ، شباباً وشيوخاً ، عاليي الجبهة أو منخفضيها ، أغنياء وفقراء ، ينالهم شيء من إرهاق في حياتهم اليومية من حين وآخر . وحتى الرجل أو المرأة ممن هم

أساساً فى غاية من الرضا ، يتفق لهما أن يضطرا إلى أن يخلوا من شخصيتهما ومن الأخاديد التى تتحرك فيها ، وأن يسعيا بالخيال على قدمى شخصية أخرى . وليس ثمة مكان يستطيع المرء بفاعلية أكثر أن يخلص من نفسه إلى جسد امرىء آخر، امرىء أكثر حيوية منه - ليس ثمة مايفضل المسرح ، بيت التمثيل فى المسرح يجد الخلاص المبارك .

والرغبة الثانية التى يأمل المشاهد آن ترضى هى « الإثارة » . إنه يريد لانفعالاته التى أوخمها رتابة الوجود اليومى أن يعاد إيقاظها . إنه يريد أن يمد عضلات ضحكه ، أن يحس بالقرص فى حلقة ، أن يشعر بالخوف ، والسخرية من الخوف ، والعجب بالظفر . إنه يريد إعادة ممارسته الألم الحانى فى الحب ، الفرحة القوية بالفتح ، التمجيد المباح الذى يحدث ، لأن شيئاً ما قد طال البحث عنه ، والكد فى سبيله ، ثم اتى أخيراً وحيز كاملا . إنه يريد أن يحس بالحياة فى كل جزء منه .

وإذا كان المشاهد رجل فكر (وغالباً ما هم معظم النظارة) فهو يبغى كل ما يمكن الحصول عليه من التسلية والإثارة ، ولكنه يريد أيضاً شيئاً أكثر ، شيئاً يثير ذهنه . يزيد أن تروق رؤيته للحياة . إنه يبغى « الإضاءة » وإذ ينظر إلى العالم من خلال عينى المؤلف الصافيتين، فهو يأمل أن يرى أفكاراً جديدة ، وأن يعاد تقرير الأفكار القديمة

بطريقة تجعله يحس بفطنته أكثر شيئاً ــ أو على الأقل أحذق شيئاً ــ عن العالم من حوله .

ولا يزال هناك سبب رابع يبين لماذا ينظر المشاهد بمثل هذا الشوق إلى المسرح ، وهذا السبب أدنى فى الأهمية شيئاً مما ذكر فملا من أسباب إن المسرح مكان يستطيع المشاهد أن يمتع فيه حواسه يستطيع أن يرى صوراً جميلة ويسمع أصواتاً جميلة . المسرح : مساحة ، لون ، وضوء ، وحركة . إن روح الاحتفال هى ما يسود منذ مقدمة المسرح إلى مؤخرته وما حواليه جميعاً ، ولذلك يمكن أن يضاف إلى رغبات الأولى من التسلية ، والإثارة والإضاءة ــ يضاف أيضاً الإحساس .

تلك فحسب بضع نقاط سيلحظها الكاتب المسرحى عن الناس ين يحاول أن يكتب لهم . وكلما ازدادت حدة تحليله لأثواقهم الجوهرية ليس فحسب شهواتهم السطحية ، ولكن اشتهاءاتهم العميقة المستترة ر المتغيرة ــ كلما ازداد ذكاؤه كفنان مسرحى . وحين يكتسب يقة فهماً متعاطفاً فسيعرف كيف يهب الرغبة فى التنوير بتأسيس صميم المسرحى كله على مفاهيم الحقيقة الإنسانية .

وفى نفس الوقت فإن المسرحى سيحاول أن يلمس روايته بجمال ى سيجعلها سارة لترى وتسمع لما فيها حقاً من لون وصوت .

الموضوع : الإنسان

قال ليوناردو دافنشى مرة : « كل فنان مجيد ، له موضوعان : الإنسان ، وآمال روحه » . هذا البيان القصير يشتمل على الحقيقة كلها فى الكتابة وفى أى عمل إبداعى آخر .

أولا ، الفنان يعالج مادة الإنسان ، لأنها أكثر المواد الموجودة فتنة . الوجود المادى للانسان ، جسم الإنسان ، حركة الإنسان ، كلمات الإنسان ، عمل الإنسان — تلك كانت موضوعات دراسة للعلماء ، والشعراء ، والفلاسفة ؛ لآلاف السنين ، ولا زالت حدة الاهتمام بها اليوم مثل حدتها من طويل الآماد .

ثم الفنان يعالج آمال روح الإنسان ، لأن تلك الآمال هى التى تجعل مادته تتحرك وتنفعل . إن اشتهاءات روح الإنسان العميقة ، غير النائمة أبداً ، وبحثه الدائب عن جواب لسؤال وجوده ، وعقيدته التى لا تزول فى أنه فى مكان ما وقتاً ما سيرى بوضوح ماظل أبداً يكافح — وهو أعمى — من أجله خلال العصور المتطاولة — تلك هى الأشياء التى خصص لها أناس مفكرون فى كل فترة خير عقولهم . وتلك هى التى ألزمتهم أن يبنوا أعمالهم الفنيـــة : الشعر ، الموسيقى ، النحت ،

والقصة وقد أنتجت آمال روح الإنسان ، تأثيراً فعالا بخاصة على أدب المسرح .

والحكمة المتجمعة عن فدائى المسرح منذ زمن شعراء المصريين الأول إلى شعراء العصر الحاضر ، يبدو أنها تقول لكل مؤلف جديد :
« قدم كل الشخص ، لاتبد فحسب خارجه الحسى لأن ذلك يحيل المسرحية ذات أهمية فارغة . لاتبد فحسب عقله الذكى لأن ذلك يحيل المسرحية محاورات لفظية . لاتبد قلبه فحسب ، لأنك إن فعلت ذلك تبدع قصه مليئة بالأحاسيس العاطفية ولا شىء آخر . لتكن الشخصية التى تبنيها ذات جسد مليح ، ملىء بالدم الحار والعضلات المتحمسة ، ولكن فى نفس الوقت لتكن الشخصية كائناً مفكراً .

اكتب كما لو كنت تستطيع أن ترى المجرى الكامل للنشوءيثور ثمت فى جسم وعقل شخصيتك المسرحية . على سطح شكلك سمات المدنية التى لا يخطئها أحد ، ولكن تحت السطح تكمن مخاوف ورغبات البدائى المتوحش يحاول صيانة نفسه وعالمه الصغير ذا الارتباطات الثمينة من وجود عدائى ، وأن يتقدم قليلا ؛ فإذا ما تمعنت طويلا تستطيع أن ترى فى الشكل عينه الملامح الباسمة من بيل براون : الذى يسكن بجوارك أو جاك سميث الذى يدير محل الحدايد فى أدنى الشارع — أو جدك أو زوجتك ـ وأيضاً مخلوق الغابة الذى كان سلفاً لك منذ آلاف من
من السنين عديدة .

حاول أن تلمح فى شخصك صورة ـ ليس فحسب صورة المتوحش ونسله المتحضر ، ولكن أيضاً صورة ذلك الفرد الراقى بعينه الذى يتوق إليه : الرجل الذى نال الحرية ، والمحبة ، والقوة ، أو المعرفة ؛ وبذلك هزم الشيطان الذى يترصد طريقه . تلك الثلاثة : الحاضر ، والماضى ، والمستقبل المتوق إليه ، تكوّن أبعاد الشخصية المسرحية » .

وارتضاء الإنسان ككل فى المفهوم ، ليس يلزم حصر الكاتب المسرحى فى أى طريق ؛ فهو يستطيع أن يكتب بعمق أو بخفة كما يشاء وإلى أى مدى ، يستطيع أن ينشىء بأسلوب الواقعيين أو الرومانسيين البطوليين ، والكومديين المضحكين أو الهجائين فى صراخة مسفة . ومن وجهة نظر المحتوى ، فإن طريقة التقديم ذات أهمية ثانوية ، فإذا ما بنى الكاتب المسرحى تصميمه على أساس صلب من الحقيقة الإنسانية ، فهو ملزم بأن يكون فى إنتاجه قدر من الخاصية على الأقل .

إن النوع الإنسانى يتحدث إلى الفنان قائلا له : « إننى هرم جداً . ولكى أصل إلى ما أنا الآن ، عانيت الكثير فى الخمسمائة ألف عام من وجودى . اضحك منى إن أردت ، ولكن لا تهزأ بى اصح بى إن شئت ولكن لا تهتف ! عاملنى بقسوة أو برفق ، ولكن لا تمر بى خفيفاً ! » .

تمرينات التسخين

هذه التمرينات مصممة كى تعين الكاتب المسرحى المبتدىء على أن تتدفق أفكاره . وينبغى ألا تعتبر هذه التمرينات غاية فى حد ذاتها . وينبغى ألا يسمح لها أبداً بالحلول محل العمل الفعلى على خطية مسرحية .

١ – ابحث ثم دوّن على الورق عدداً من الأفكار الجرثومية للمسرحيات ، محاولاً أن تجد – على الأقل – مثالاً واحداً لكل مما يأتى :

حال . . .

حقيقة . . .

موقف . . .

قصة . . .

شخصية . . .

٢ – ابحث عن فكرة لمسرحية فى بعض الأشخاص الذين تعرفهم . وعن فكرة أخرى فى بعض الحوادث التى تعرفها . ابحث عن ذلك – ليس بعيداً – ولكن فى الحياة اليومية القريبة .

٣ — نقب عن فكرة لمسرحية فى عبارة لصحيفة يومية ، وعن فكرة أخرى فى « مطلوب القبض عليه » .

٤ — فتش عن فكرة لمسرحية فى سيرة مكتوبة لرجل أو امرأة لم يسبق مسرحتها ، أو أ فى قطعة من التاريخ القومى أو المحلى أو قصة شعبية نثراً أو شعراً .

٥ — حاول أن ترى أى الأفكار الجرثومية التى جمعتها يمكن أن يتلاءم أحسن وإلى حد أبعد مع مراحل التطور المسرحى ، ولماذا ؟ اكتب عن واحدة من الأفكار سيناريو محكماً لمسرحية . حددها بمائتين أو ثلاثمائة كلمة حتى لا تشرد .

٦ — اختبر السيناريو الذى كتبته وحاول أن تقرر ما إذا كان الذى لديك هو حقيقة تخطيط المسرحية . هل هو أكثر ملاءمة لخطة ، لمسرحية أم لقصة قصيرة ؟ فإذا ما كان لا يزال يبدو تخطيطاً جيداً لمسرحية ، فقرر ما إذا كانت المسرحية المشار إليها الآن كاملة الطول أو ذات فصل واحد .

٧ — التقط شخصية ممتعة ممن تعرف ، ادرس مظاهره وعاداته ، وادرس بخاصة أفكاره . حاول أن تكتشف فيه بعض عناصر الرغبة القلقة ؛ بعض الأحاسيس الخفية أو الظاهرة بالثورة ضد وضع يجد فيه نفسه فى هذا الوقت — واستخدم هذه كنقطة بدء لمسرحية حوله (وإن

لزم الأمر ، ضم معاً شخصيتين أو أكثر لتجعل من واحدة شخصية مسرحية نشطة).

٨ — أنتج حبكة لمسرحية حديثة بسيطة فى إطار العمل القصصى لحكايات الأطفال الخاصة بالعفاريت ، وروايات الإنجيل ، أو الأسطورة الكلاسيكية .

٩ — اقرأ وحلل مضمون وشكل عدد من جيد الخطيات ورديئها مما كتب مسرحيون آخرون ، فإذا كنت تعمل الآن مسرحية ذات فصل واحد ، اقرأ الأشكال الأطول . ولائم بين دراستك وعملك . ثم طبق على المسرحيات الاختبارات المقترحة فى الفصول من الخامس للثامن : الانطباعة العامة / الثلاثى المتحارب (القوة الرئيسية ، والقوة المضادة ، العامل الفاصل) قائمة المراجعة الحديدية / القائمة الذهبية (الموضوع ، المخرج ، القسيير).

١٠ — حاول أن تقيم الخاصية الأدبية لمسرحيات عينها ، اختبر السمات ، والحوار ، والإرشادات المسرحية ، والأفكار العامة . ابحث لتعين ما إذا كانت المسرحات يمكن تمثيلها جيداً ، وتساس بنجاح ، وما إذا كان يمكن التمثيل بطريقة اقتصادية معقولة ومنظمة .

المصطلحات

(ا)

Prota gonists	أبطال المسرحيات
Properties	الأثاث المسرحى
A physical stir	الإثارة الجسدية
Inciting influence	الأثر المحرك
Testing the script	اختبار الخطبة
Back ground	الأرضية
Pivotal crisis	الأزمة المحورية
Dramatic crisis	الأزمة المسرحية
Folk legends and folk way	الأساطير والسير الشعبية
Preliminary sketch	الأسكتش التمهيدى
Preparation	الإعداد
Plot ideas	أفكار الحبكة
Sympathetic concern	الاهتمام الوجدانى
Positions	أوضاع

(ب)

Runs the show	يباشر العرض
Structural plan	بنية الخطة
Visual environment	البيئة المرئية
Play house	بيت التمثيل (المسرح)

(ت)

Determining the form	تحديد الشكل
Turn	التحول

Imagery	التخييل
Tragic	تراجيدى
Setting	التركيب
Drive	التسيير
Shaping the play	تشكيل المسرحية
Esthetic design	التصميم الجمالى
Spatial design	التصميم الفراغى
Dramatic concept	التصور الدرامى
Adjustment	تعديل - تسوية
Complications	التعقيدات
Costume changings	تغيير الملابس
An act division	تقسيمات الفصل
Performance	تمثيل
Pantomime	التمثيل الصامت
Suspense	التوقيع
Intermissions	التوقفات
Developing the play	تنمية المسرحية

(ث)

The Fighting trial	الثلاثى المتحارب

(ج)

The interpreting teams	جماعة المفسرين
A theatre audience	جمهور المسرح
Expressive atmosphere	الجو المعبر

(ح)

Mood	الحال
Basic plot	الحبكة الأساسية
Written tale	حكاية مكتوبة
Denouement	حل العقدة
Dialogue	الحوار
The preparatory dialogue	الحوار التمهيدى

(خ)

Pointed ending	الخاتمة المحددة
Dramatists script	خطة المسرحى

(د)

Theatre appeal	الدعوى المسرحية

(ذ)

Climax	ذروة

(ر)

Novel	رواية

(س)

Plagiarizing	السرقة الأدبية

(ش)

Character	الشخصية
Leading character	الشخصية القائدة
The outer form	الشكل الخارجى
The stage figure	الشكل المسرحى

(ص)

A clean-cut ending	صافية المقطع
Design a plot	صمم حبكة
Figure	الصورة
Draw a character	يصور الشخصية

(ع)

Deciding agent	العامل الفاصل
Exposition	العرض
The entire progress of action	العرض الكامل للتمثيل
Elements of pageantry	العناصر المرجانية
Disrupting factors	عوامل ممزقة
The dramatic relationship	العلاقات المسرحية

(ف)

Break	فترة
Act breaks	فترات الفصول
A space	فراغ
Action	الفعل
Rising and falling action	الفعل الصاعد والنازل

Theme	الفكرة
The inner idea	الفكرة الباطنة
The germinal idea	الفكرة الجرثومية
The dramatic idea	الفكرة المسرحية

(ق)

Closing on scene	يقفلون منظراً
The inner forces	القوى الباطنية
Principal force	القوة الرئيسية
Opposing force	القوة المضادة

(ك)

Catastrophe	الكارثة
Dramaturgy	الكتابة المسرحية
Words with wings	الكلمات المجنحة

(ل)

Character touches	اللمسات الشخصية
Switch-board	لوحة التوزيع
Dramatic color	اللون المسرحى

(م)

Subject matter	مادة الموضوع
The actor's environment	محيط الممثل
Issue	المخرج

Stage manager	مدير المسرح
Check	مراجعة
Well rounded	مستجادة
Dramatize	مسرح (كتب كتابة مسرحية)
Dramatist	المسرحي
A talky drama	المسرحية الحوارية
The one act play	مسرحية ذات فصل واحد
Romantic verse drama	مسرحية شعرية رومانسية
A play of conflict	مسرحية صراع
The full length play	المسرحية كاملة الطول
Stream life plays	مسرحيات مجرى الحياة
Realistic prose play	مسرحية نثرية واقعية
Dramatic designer	المصمم المسرحي
The central dilemma	المعضلة الرئيسية
Contrast	المقابلة
Struggle	المقاومة
Synopsis	الملخص
The Actor	الممثل
Single and double reversals	المناقضات الفردية والثنائية
Dramatic presences	الموجودات المسرحية
Topic	الموضوع
Situation	الموقف
Melodrama	ميلودراما (مسرحية تتخللها مفاجآت مؤثرة وألحان عزفية)

(ن)

Situation	النتيجة
Verbal activity	النشاط الشفاهي

Stage set	اصب المسرح
Tentative ending	نهاية متوترة ←

(هـ)

Attack	الهجوم
Humourous	هزلى
Producing group (or staff)	هيئة الإخراج

(ز)

The setting of the play	وضع المسرحية

المطبعة العالمية ١٩، ١٧ ش ضريح سعد بالقاهرة